

PRZEGLĄD MUZYCZNY

DWUTYGODNIK

ROK I. Poznań, dnia 20 września 1925. NR. 17/18.

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów).

Daniel Fierszewicz.

(Przyczynek do dziejów muzyki krakowskiej w drugiej połowie XVII wieku).

Obraz muzyki kościelnej polskiej w II połowie XVII wieku jest dotąd bardzo niejasny w porównaniu z jej obrazem w I połowie tegoż wieku, jakkolwiek bardzo niedokładnie i w najlepszym razie tylko fragmentarycznie jest zbadana muzyka polską z przed r. 1650. Sumaryczne sądy o „całokształcie“ jej będą możliwe tylko wtedy, gdy wszyscy twórcy polscy tego bardzo interesującego okresu otrzymają z rąk historyków wyczerpujące monografje,[1]) i to twórcy zarówno mniejsi jak i więksi. Wspominam tu tylko o niektórych, a więc o Jacku Różyckim, Stanisławie Sylwestrze Szarzyńskim, Andrzeju Paszkiewiczu, Macieju Wronowiczu, Władysławie Leszczyńskim, B. Czechowiczu, Danielu Fierszewiczu, Janie Krenerze, Macieju Łukaszewiczu, Janie Radomskim i wielu innych, a między nimi zwłaszcza o Grzegorzu Gierwazym Gorczyckim,[2]) i jego współczesnych z końca XVII i początku XVIII wieku. Monografje te, dotyczące nawet najmniejszych twórców, usuną wreszcie chaos w chronologji i pozwolą zachować zapomocą należytych metod konieczność związku historycznego, o ile zajmą się źródłami archiwalnemi, które z braku dat na kompozycjach (z reguły zachowanych w rękopisach) stanowić mogą jedyny

[1]) Także brak monografji o kompozytorach polskich z I połowy XVII wieku. Początek daje dopiero monografja X. Dra Hieronima Feichta (Lwów) o Bartłomieju Pękielu z połowy XVII wieku, zajmująca się 70 z górą dziełami Pękiela, z których przeważająca część była dotychczas nieznana (m. i. 40 kompozycji instrumentalnych.) Monografja ta (dyssertacja doktorska) znajduje się na razie w rękopisie (150 stron.) (Szkicowe streszczenie tej pracy zamieścił „Przegląd Muzyczny“ (1925) nr. 10 i nast.)

[2]) Mylnie podawano dotychczas drugie imię Gorczyckiego „Gabrjel“ zamiast - jak czytamy w autografach Gorczyckiego — „Gervasius“.

materjał orjentacyjny, a równocześnie dać podstawę do nakreślenia dziejów kultury muzycznej w Polsce, z przybraną pomocą źródeł czysto literackich. Wówczas będziemy też mogli śledzić z uczuciem pewności rozwój poszczególnych form w Polsce, przedewszystkiem zatem rozwój mszy, motetu, koncertu, kantaty religijnej[1]) i pieśni z tekstem łacińskim i polskim, o czem nic dotychczasowe podręczniki historji muzyki polskiej nie mówią. Pełne wykonanie tego niełatwego zadania długo będzie jeszcze problematyczne wobec faktu, iż tak bardzo mało wydano dzieł z zakresu obcej katolickiej muzyki religijnej we Włoszech i Niemczech w XVII wieku, co utrudnia dokładną ocenę indywidualności poszczególnych twórców polskich i ich związku z muzyką zachodnią.

Z szeregu drobnych monografij, przygotowanych przez autora niniejszej pracy a poświęconych muzykom krakowskim z XVI—XVIII wieku, obecnie ogłoszona odnosi się do drugiej połowy XVII stulecia. Dotyczy ona Daniela Fierszewicza.

Nazwisko i kompozycje tego muzyka, który działał w Krakowie jako kapelmistrz kapeli katedralnej w II poł. XVII. w., było do niedawna zupełnie nieznane. Pierwszą wzmiankę o nim podał autor niniejszej pracy w małej, niepodpisanej notatce p. t. „Nowe odkrycia w dawnej muzyce polskiej“ w „Przeglądzie muzycznym“, r. III, zesz. 3, str. 3 (Warszawa 1910, 1 lutego). W ślad za tą notatką, (lecz bez podania źródła) wspominają nazwisko Fierszewicza w swych pracach Z. Jachimecki, J. W. Reiss i inni.

Na podstawie badań, przeprowadzonych w lecie r. 1923 w archiwum kapituły katedralnej krakowskiej, na Wawelu[2]), możemy podać szereg biograficznych szczegółów w odniesieniu do Fierszewicza (rzucających przytem pewne światło na ówczesne stosunki muzyczne w Krakowie), z uwzględnieniem jednakże tylko jego stosunku do kapituły krakowskiej i kapeli katedralnej w Krakowie, t. j. w głównem zapewne miejscu muzycznej działalności Fierszewicza.

Kapela katedralna wawelska, powołana do życia przez biskupa Marcina Szyszkowskiego w r. 1619, posiadała dla kultu i rozwoju muzyki kościelnej w Polsce XVII i XVIII w. o wiele większe znaczenie, niż kapela rorancka (mieszcząca się w kaplicy Zygmuntowskiej), założona przez Zygmunta Starego w r., 1543. Ta ostatnia li tylko dzięki swej nazwie „Capella Regia Rorantistarum“ zdobyła u potomności większy rozgłos, jakkolwiek zarówno błędy jej organizacji jak i wewnętrzne, tak smętne stosunki, już a priori muszą podać w wątpliwość jej znaczenie i zasługi wobec muzyki i kultury muzycznej w dawnym

[1]) W opracowaniu jednego z młodszych muzykologów lwowskich znajduje się historja polskiej kantaty religijnej i koncertu w II połowie XVII wieku.

[2]) W tej również drodze składam X. Kanonikowi Dr. Janowi Korzonkiewiczowi najgorętsze podziękowanie za łaskawe udostępnienie mi aktów archiwum wawelskiego.

Krakowie i dawnej Polsce.[1]) Wystarczy natomiast zauważyć na razie, iż na czele kapeli katedralnej, zwanej w aktach urzędowych „Capella musices Ecclesiae Cathedralis Cracoviensis", stoją od początku jej istnienia o wiele wybitniejsi kapelmistrze i kompozytorowie, niż to miało miejsce w kapeli roranckiej. Dość wspomnieć o tak wybitnych i wówczas także poza Polską znanych twórcach' jak Hannibal Orgas (zm. 1629), Franciszek Lilius (zm. 1657) i Bartłomiej Pękiel (zm. 1670?) poprzednio kapelmistrz królcwski. Dzieje kapeli katedralnej krak. stanowią osobny dla siebie temat, którego opracowanie jest zresztą ukończone i przygotowane do druku. Tu mamy zamiar zająć się następcą Pękiela, Danielem Fierszewiczem, od którego czasów rozpoczyna się chwilowy upadek kapeli katedralnej podniesionej dopiero przy końcu XVII wieku przez Gorczyckiego do należytego poziomu.

Nazwisko Fierszewicza pojawia się w aktach kapitalnych po raz pierwszy[2]) w r. 1672, i to w księdze rozpoczynającej się od r. 1671[3]). Fierszewicz zwany jest „nobilis"[4]) co oczywiście nie oznaczna jego przynależności do stanu szlacheckiego („nobilis" „szlachetny", lecz niekoniecznie „szlachcic"). Taki tytuł miało wówczas w Polsce wielu muzyków na wyższych stanowiskach, a zwłaszcza na dworze królewskim (np. Mielczewski i Pękiel, także Jarzębski. W dn. 8. X. 1672 kapituła uchwala zbadać stosunki gospodarcze w Byszycach, własności kapituły, która wydzierżawiła ją Fierszewiczowi[5]), jako posiadłość, dającą dochody na potrzeby, i utrzymanie kapeli — w myśl fundacji Szyszkowskiego. Wynika z powyższego stanu rzeczy, że Fierszewicz musiał pozostawać przez szereg lat, a niewątpliwie po śmierci Pękiela (która nastąpiła ok. r. 1670) w stosunku służbowym do kapituły. O tem jednak nic pewnego nie wiemy. Wieść

---

[1]) Stosunki w kapeli roranckiej przedstawiają prace autora: „Materjały do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu, Część I: 1543 — 1624" (Kraków 1910) i tejże pracy część II 1624 — 1694) w „Przeglądzie muzycznym", Warszawa 1911 r. IV, zeszyt 16—20, nadto praca p. t. „Nowe materjały do dziejów król. Kapeli rorantystów w kaplicy zygmuntowskiej na Wawelu„ w „Księdze pamiątkowej ku czci Oswalda Balcera" (Lwów 1925; odbitka poza obrotem księgarskim). Trzecia praca obejmuje dzieje kapeli od końca XVII wieku do r. 1794.

[2]) X. Dr. Hieronim Feicht zwraca mą uwagę na to, że w aktach wawelskich zjawia się nazwisko Fierszewicza pod datą 24. 8. 1669 („Terminarium actorum" z r. 1667 i nast., str. 72), Fierszewicz jednak nie jest jeszcze nazwany kapelmistrzem. Uzasadnia to jednakże moje przypuszczenie, iż Fierszewicz pozostawał w stosunku służbowym do kapituły przed r. 1671. Być może zatem, iż wkrótce został następcą Pękiela czyli że data śmierci tego ostatniego, oznaczana przez X. Surzyńskiego rokiem 1670, jest wysoce prawdopodobna. — Nadto odnalazł X. Dr. Feicht wzmiankę o finansowych pertraktacjach między Fierszewiczem a jakimś Skrzetuskim w „Acta Castrensia Palatinatus Cracoviensis" nr. 297, str. 746 (Archiwum Ziemskie, Kraków). W tej wzmiance, pochodzącej z r. 1671 czytamy już: „Nlis Daniel Firszowic (tak!), Capellae Arcis Crac. Ecclesiae Cathedralis Magister".

[3]) „Acta Actorum Capitularia ab anno 1671 ad an. 1687", vol. XVI. — Brak jednakże tomu XV obejmującego 1652 — 1670.

[4]) Acta Act. C. t. XVI fol. 49 v.

[5]) Tamże.

o „mala et inordinata administratio“ w Byszycach musiała się sprawdzić, skoro dn. 6. II. 1673 kapituła postanawia wieś tę wydzierżawić małżonkom Glizickim [1]). Ale mimo to na posiedzeniu w dn. 2. IX. 1673 ogłoszono, że „nobilis Daniel Fierszewic magister capellae musices E. C. Cr.... liber pronuntiatur“ [2]) co zapewne oznacza, że kapituła nie ma pretensyj do swego kapelmistrza.

Fierszewicz był też substytutem innej fundacji biskupa M. Szyszkowskiego († 1630) przeznaczonej „ad decantandas votivas ad Sepulcrum Sancti Stanislai Episcopi et Martyris“ w katedrze krakowskiej. Była to prebenda zwana „Angelica“, jej członkowie zaś byli nazywani. „Angelistami“. Trzecia to z rzędu kapela w katedrze krakowskiej, dotychczas nie znana w dziejach muzyki polskiej, a wykonująca obok muzyki liturgicznej (gregorjańskiej) także utwory wielogłosowe. Przyjęcie do niej następowało po złożeniu egzaminu „in cantu chorali et figurali“. Przyjmowano do niej tylko duchownych. Widocznie Fierszewicz dostał się do grona Angelistów tylko przez protekcję, może z tego powodu że brakło duchownych z odpowiedniemi kwalifikacjami, czynności zaś tej kapeli nie mogły pozostać z tego powodu w zawieszeniu. Widocznie jednak nastąpiła zmiana na lepsze, skoro Fierszewicz zrezygnował z prebendy „angielickiej“ w dn. 14. XII. 1674 [3].)

W tymże roku kapituła widziała się zmuszoną zmniejszyć kapelę, liczącą według życzeń biskupa Szyszkowskiego 30 wokalistów i instrumentalistów, a więc dość znaczną. Stało się to z powodu gwałtownego zmniejszenia się dochodów z Byszyc, dewastowanych przez wojska i z powodu wielkich podatków wojennych. Postanowienie to powzięła kapituła na posiedzeniu w dn. 20. XII. 1674 [4]). Miało ono obowiązywać do św. Michała r. 1675. Ponieważ brak dalszych o tej sprawie wzmianek w aktach kapitulnych, przeto nie wiemy, czy postanowienie swe wykonała kapituła ściśle, czy zatem kapela wróciła do należytego stanu.

W każdym razie wystąpiła ona w całej pełni przy koronacji Jana III, „qui clangentibus tubis, organis et aliis instrumentis musicis salutatus est“ [5]). Przy tej sposobności zapewne zetknął się Fierszewicz — może nie po raz pierwszy — ze stale towarzyszącym królowi kapelmistrzem, kompozytorem i sekretarzem królewskim Jackiem Różyckim, którego dzieła (hymny) w muzycznych zbiorach wawelskich zdradzają tę samą rękę kopisty, która pisała kompozycje (hymny) Fierszewicza. Być może, iż to autograf tego ostatniego.

Oddając byszycką arendę Glizickim nie uniknęła kapituła zapewne przykrych doświadczeń, skoro na posiedzeniu w dniu 5. II. 1676 nie odnowiła kontraktu

---

[1]) Tamże fol. 57 v.

[2]) fol. 73 r.

[3]) Tamże fol. 108 v.

[4]) Tamże, fol. 108 v: „quoniam in dies diminuuntur proventus bonorum per saepissimas devastationes militum et continuas contributiones publicas...“.

[5]) Tamże fol. 146 v.

z Glizickimi, lecz poczyniła przypuszczenia, że może przecież... Fierszewicz zgodzi się (łaskawie...[1]) pod pewnymi warunkami na objęcie dzierżawy byszyckiej. Myśl tę podsunęły kapitule prawdopodobnie względy, jakimi cieszył się u biskupa Andrzeja Trzebickiego obrotny i poszukujący stale lepszych dochodów, a nawet darowizn, kapelmistrz katedralny, umiejący niewątpliwie „uświetniać“ koncerty prywatnej kapeli biskupiej, występującej „in aula episcopali“ i rywalizującej z bardzo dobrą kapelą wojewody krakowskiego. Biskup Trzebicki bowiem nadał Fierszewiczowi przywilej dożywocia na roli biskupiej koło Krakowa nad Rudawą, o czem mowa w protokóle z posiedzenia kapituły w dn. 6. II. 1676 odbytego[2]). W rok później otrzymuje znowu dożywocie na sołtystwie w Jaworznie z rąk biskupich, jak wspomina protokół kapitulny z dn. 5. II. 1678 odnośnie do postanowienia biskupiego z dn. 9. IX. 1677[3]). Dochody Fierszewicza rosły też z powodu legatów[4]).

Nienasycony Fierszewicz stał się znowu arendarzem byszyckim. Tu jednak los nieprzyjazny nie ominął go, mimo protekcji, a raczej z powodu tego, że następca biskupa Trzebickiego nie był jego protektorem, co kapitule rozwiązało ręce. Oto w r. 1681 urwał się stosunek służbowy Fierszewicza z nią. Pożegnano Fierszewicza postanowieniem z dn. 6. VII. 1681, wręczając mu „konsolacji“ 150 złotych polskich, a w myśl polecenia biskupa Zebrzydowskiego powołała kapituła w miejsce Fierszewicza niejakiego Czulickiego (imię nieznane), tytułowanego raz „nobilis“, innym razem „reverendus“[5]). Wraz z dymisją otrzymał Fierszewicz rozkaz oddania Czulickiemu muzykaljów kapeli katedralnej „iuxta prius inventarium“, i to w obecności przełożonego kapeli roranckiej X. Macieja Arnulfa Miskiewicza i wobec organisty katedralnego X. Sebastajana Jaroszowicza, znanego z dziejów kapeli roranckiej i następcy X. (?) Czulickiego (od maja r. 1682), a poprzednika X. Gorczyckiego na stanowisku kapelmistrza kapeli katedralnej (do r. 1694?). Tak opiewało postanowienie kapituły z dn. 27. VII. 1681[6]). Na tem jednak nie skończyły się stosunki Fierszewicza z kapitułą. Wypłynęła bowiem sprawa Byszyc, dzierżawionych prawdopodobnie stale od r. 1676 przez dymisjonowanego kapelmistrza. Gospodarował w nich z tak wielkiem powodzeniem, iż poddani z tej wsi wy-

---

[1]) Tamże fol. 147 r.: “... si ipse voluerit et diligentem curam in oeconomia adhibuerit...“.

[2]) Tamże fol. 147 v — 148 r.

[3]) Tamże fol. 211 r. — v i 269 v.

[4]) O jednym z takich legatów czytamy w „Acta Act. Cap.“ vol. XVI pod datą r. 1678, fol. 216 — 217. Zmarły w r. 1678 kanonik krak. Justus Słowikowski rozporządził w testamencie, co następuje: „In primis Capitulo Cracoviensi ducenti floreni pro Sacrosanctae Missae Officio anniversario, pro magistro capellae totoque choro musicali, qui more capellae Requiem pro anima mea simul cum sacrificante canonico decantare tenebitur, centum florenos... Pro augmento cultus divini et decoris ecclesiae ex choro musicali, augendo quoque numero musicorum floreni centum“.

[5]) Tamże fol. 300 r. i 367 r.

[6]) Tamże fol. 303 v.

stąpili przeciw niemu ze skargą o nadużycia. Kapituła miała dość biskupiego protegowanego, na posiedzeniu w dn. 9. VIII. 1681[1]) uregulowała rachunki z uwzględnieniem krzywd poddanych i przypomniała Fierszewiczowi „restitutionem operum musicalium". Niebawem wypłynęli jako arendarze byszyccy znowu!... Gliziccy.

Znamy z życia dalszego w ojczyźnie naszego bohatera tylko dwa jeszsze fakty, które - podobnie jak inne - podkreślają charakterystycznie częste zjawianie się jego nazwiska w sprawach finansowej natury. Oto w dniu 18. IX. 1682 staje Fierszewicz wobec kapituły mniejszej czyli wikaryjskiej ze skargą na wik. Nowakowskiego i wik. Kuropatwińskiego (wówczas bardzo osławionego), którzy „nescitur quo praetextu„ sprzedali lirę czy może skrzypce, będące własnością Fierszewicza. Po rozprawie przełożony wikaryjski nakazał Kuropatwińskiemu wykupić skrzype „a iudeo" (!) gdyby zaś tego nie uczynił, ma wspólnie z Nowakowskim pokryć stratę Fierszewicza. Ten jednak wyżej cenił wartość skrzypiec niż wartość wyroku (wobec Kuropatwińskiego) i założył apelację do dziekana kapituły. Dalsze losy tej sprawy nie są nam znane. W tym samym dniu i roku i przed tą samą instancją oskarżył wikarjusza Nowakowskiego, że pieniądze przeznaczone dla kapeli katedralnej „solus in usum proprium convertit". Zarzuty Fierszewicza posiadają w ówczesnym stanie rzeczy cechę prawdopodobieństwa, ale nie znamy dalszego przebiegu i tej

[1]) Tamże.

również sprawy[2]). Widzimy tylko, że dymisjonowany kapelmistrz katedralny był mściwy i odpłacał się pięknem za nadobne („hodie mihi, cras tibi") jak to bywało regułą n. p. w kapeli roranckiej).

Jakie są dalsze losy Fierszewicza w kraju, tego nie wiemy na razie. Nie jest wykluczone, iż opuścił Kraków i może przeszedł do służby w kapeli królewskiej, choć już nie w roli kapelmistrza. Może wraz z częścią tej kapeli z końcem roku 1697 przebywał na dworze Augusta II w Dreźnie, w t. zw. „polskiej kapeli", którą nominalnie dyrygował wówczas sędziwy już Jacek Różycki (zastępowany przez J. Schmidta). Fierszewicz występuje tam w grupie... tenorzystów jako „Daniel Virsowiz„. Rachunki tej kapeli, częściowo tylko zachowane, wydał M. Fürstenau[3]). Nie mówią one nam nic o dalszych losach Fierszewicza, który zatem dopiero przy końcu życia został tem, czem powinien był być przez cały ciąg swej muzycznej karjery.

W rękopisach wawelskich zachowały się dwie kompozycje Fierszewicza, znaczone jego nazwiskiem („Fierszewic"). Jedna z nich, z tekstem „O salutaris hostia" (z dopisanym później drugim tekstem „Gaude Mater Polonia"), jest zachowana tylko fragmentarycznie; posiadamy bowiem głos tenorowy i basowy,

[2]) „Acta Minoris Capituli RR. DD. Vicariorum E. C. Crac. ab anno 1674 to notata" vol II str. 93 (w tym rękopisie przekręcono nazwisko Fierszewicza na „Fiersiewicz" i „Firsiewicz").

[2]) Moritz Fürstenau: „Zur Geszichte der Musik und des Theaters am Hof zu Dresden„ 2 tomy, Lipsk 1861 - 1862.

brak natomiast gł. sopranowego i altowego. Druga, z tekstem „Adoro Te devote“, stanowi całość czterogłosową (S, A, T, B). W rękopisie, zawierającym pierwszą kompozycję, znajdujemy tuż po niej utwór z tekstem „Quae coeli prandio“, co do którego z powodu fragmentaryczności rękopisu trudno roztrzygnąć przypuszczalne autorstwo Fierszewicza. Innych utworów tego muzyka nie znamy na razie przynajmniej. Możemy zatem o Fierszewiczu wydać sąd tylko na podstawie „Adoro Te“, i to sąd niestety daleki od adoracji, jeśli przyjmiemy, że kopista wawelski nie popełnił bardzo wielu pomyłek.

W 25 - taktowej kompozycji znajdujemy niedopuszczalne ze stanowiska kontrapunktu jakiegokolwiek (a zwłaszcza staroklasycznego) postępy równoległych kwint i oktaw, i to w liczbie niezwykle wielkiej: cztery razy oktawy równoległe (stale między sopranem i tenorem, takt 6, 7, 11, 12, 13, 22, i 23), dwa razy kwinty równoległe (między altem i tenorem w t. 15 i 16, między sopranem w t. 23 i 24), wreszcie ustawiczne podwajanie tonów w harmonjach, wynikające wprawdzie z prowadzenia głosów, ale prowadzenia zdradzającego zupełną nieumiejętność techniki kontrapunktycznej. Niektóre błędy nie dadzą się usunąć nawet po przestawieniu głosów, czyli nie możemy nawet przypuścić (wnioskując ku poprawie opinji o Fierszewiczu), iż błędy te powstały przez chęć przeniesienia napisanej pierwotnie na chór męski kompozycji do głosów chóru mięszanego. Pewne puste brzmienia (podwojenie kwintowe) wprowadza Fierszewicz nawet tam (w toku fraz), gdzie dałyby się zupełnie dobrze uniknąć, i to nawet z korzyścią dla dobrego prowadzenia głosów. W takcie 4 akord kwartsekstowy jest mylnie zastosowany (bez należytego przygotowania). Mniejszem złem jest „relatio non harmonica“ w takcie 17, szczegół spotykany wówczas tu i ówdzie. Rzeczą jednak zastanawiającą jest, że najmniej błędów spotykamy pomiędzy tenorem i basem, które nawet wręcz zdradzają dodatnie cechy prowadzenia głosów. Dowodzą tego obydwie kompozycje. Nie spotykamy w obydwóch utworach cech znamionujących opanowanie wyższej techniki, bardziej wybrednych środków. Mała imitacja kwintowa na początku „O salutaris hostia“, ograniczająca się do 3 pierwszych nut (przynajmniej w basie i tenorze), to oczywiście zdawkowy środek techniki tych czasów.

W harmonicznej zawartości nie zauważamy poza harmonjami djatonicznemi i zwykłemi modulacjami, względnie zboczeniami modulacyjnemi do tonacji odpowiedniej, jej dominanty i DD, żadnych szczegółów godnych uwagi. Sekundowy akord II stopnia w tonacji zasadniczej eolskiej, z wszelkiemi właściwościami nowożytnego „moll“ obok septymowego akordu IV stopnia stanowi jedyne ożywienie monotonnej całości. Są to bardzo często wówczas używane środki w pieśni religijnej wielogłosowej polskiej. Poza stereotypowe zjawiska nut dyssonujących (rzadko zresztą stosowanych) nie wychodzi Fierszewicz zupełnie. Jeśli dodamy do tego monotonję powtarzających się interwałów i identy-

cznych tonów na identycznych akcentowanych i nieakcentowanych miejscach, w obrębie sąsiadujących z sobą taktów, to otrzymamy niepocieszający obraz dyletantyzmu, nie wymagającego, aby się nim dłużej zajmować.

Fierszewicz należy do grona tych kompozytorów polskich drugiej połowy XVII wieku, po których pozostał tylko ślad twórczości w postaci jednej, dwóch lub trzech kompozycyj, — w przeciwieństwie do innych twórców, których twórczość łatwiej ocenić można i pełniej, a przedewszystkiem bez zastrzeżeń, ponieważ pozwala na to większa ilość zachowanych ich dzieł, bądź ich wyższa wartość artystyczna. Nie wiemy nawet, czy Fierszewicz tworzył obok pieśni (hymnów) religijnych, również w innych formach religijnej muzyki. Możemy raczej przypuścić, iż do tego rodzaju form, jak msza, motet, koncert i kantata nie posiadał odpowiedniego zasobu środków technicznych. Jego zachowane utwory — to raczej okolicznościowa muzyka (może dla celów osobistych napisana). Nie dziwimy się w tym stanie rzeczy, iż rękopisy wawelskie nie posiadają innych jego dzieł. W porównaniu z innymi współczesnymi kompozytorami pieśni i hymnów, przedewszystkiem zaś z Jackiem Różyckim, którego hymn „Verbum supernum prodiens" znajduje się na tej samej karcie rękopisu wawelskiego, zawierającego „Adoro Te" Fierszewicza, ten ostatni nie ma znaczenia żadnego. W porównaniu zaś nawet z ówczesnymi krakowskiemi kompozytorami, zwłaszcza z Paszkiewiczem, nawet lokalne znaczenie Fierszewicza jako „twórcy" jest minimalne. Jakież zatem zdziwienie ogarnia nas gdy w jednym i tymsamym rękopisie wawelskim obok Pacellego, Fr. Liliusa, Pękiela i Różyckiego figuruje — Fierszewicz! W szeregu rozwojowym polskiej pieśni religijnej wielogłosowej XVII wieku, reprezentowanej przez polskie i obce nazwiska (Diomedes Cato, Wincenty Lilius, Franciszek Lilius, Marco Scacchi, Bartłomiej Pękiel, Marcin Mielczewski, Jacek Różycki, D. Czechowicz i t. d.) nie odegrał Fierszewicz żadnej roli. Nie władając choćby poprawnie najprostszymi środkami, a nie posiadając żadnej indywidualności, nie mógł wyjść poza „loci communes".

Jeśli do pewnego stopnia przesadnem wydaje się nam twierdzenie A. Polińskiego, że w XVII wieku rozpoczyna się „stopniowe panoszenie się dyletantyzmu" w muzyce polskiej, to jednak odnośnie do Fierszewicza powiemy — używając słów tegosamego autora — że należy do ptactwa mizernego, nie będącego w stanie rozwinąć skrzydeł do wyższego, nad poziomy, lotu".

Na tle ogólnej kultury muzycznej polskiej w II połowie XVII wieku jest to postać o tyle interesująca, że wskazuje na liczne wówczas fakty popierania przez możnych i protegowania — małych lub minimalnych talentów i zlecenia im zadań, którym nie mogli podołać, przyczyniając się w ten sposób do upadku tego dorobku, jaki stworzyły czasy Jagiellonów i Wazów. I dlatego również zajęliśmy się tą postacią, ponieważ związana jest z losami świetnej kapeli katedralnej krakowskiej, przeżywa-

jącej w ostatnich 30 latach XVII wieku okres upadku. Niemniej wreszcie pragnęliśmy zestawić protegowanego biskupiego z innymi kompozytorami krakowskiego grodu, którzy pozostawili po sobie dzieła trwałej wartości, mimo że nie rozporządzali żadnymi protektorami i nie zawsze zajmowali stanowiska muzycznie szczególnie ważne.

Fierszewicz jako następca Pękiela, a jeden z bliskich poprzedników Gorczyckiego na stanowisku kapelmistrza katedry krakowskiej — to anomalja nawet w czasach chylącej się ku upadkowi muzyki polskiej. Reputację muzyczną ówczesnego Krakowa ratowały kapele klasztorne, głównie zaś jezuicka.

Lwów, w grudniu r. 1924.

SPROSTOWANIA.

W pracy prof. Adolfa Chybińskiego p. t. „O kilku domniemanych, znanych i nieznanych kompozytorach polskich XVII i XVIII wieku" w 15/16 zeszycie „Przeglądu muz." znajduje się kilka myłek drukarskich, które na prośbę autora prostujemy:

str. 3, szpalta 2, wiersz 17, zamiast „bas" ma być „bas *i sopran*".

str. 5, szpalta 1, wiersz 14, dodać należy: *„i fragmentów polskich mszy"*.

str. 5, szpalta 1, wiersz 20, zamiast „Krener" ma być „*Kromer*"

str. 6, szpalta 2, wiersz 19, zamiast „1650" ma być *„1651"* (data śmierci Marcina Mielczewskiego, stwierdzona przez X. Dra Hieronima Feichta).

Konieczne sprostowanie.

Z powodu rozprawy Prof. Uniw. dla Adolfa Chybińskiego (Lwów) „O kilku domniemanych, znanych i nieznanych kompozytorach polskichXVII i XVIII wieku".

Nie wdając się na tem miejscu w polemikę z meritum rozprawy Pana Profesora Chybińskiego muszę sprostować zarzut Szan. Autora jakobym pisząc o Sebastjanie *Kaszczewskim* w mojej „Historji muzyki polskiej" (str. 95) świadomie pominął to, co o nim wcześniej odemnie pisał p. Prof. Chybiński. W zdaniu mojem (na podanej stronie Hist. muz. polsk.) brzmiącem: „nazwisko jego (Kaszczewskiego) niewymieniane dotychczas ani w pracach syntetycznych nad historją muzyki polskiej, ani w rozprawach specjalnych"... nie mam niczego do zmienienia, mimo rzetelnej pretensji P. Profesora Chybińskiego co do pierwszeństwa w zajęciu się twórczością tego — obecnie przez Szan. Autora z listy kompozytorów polskich wykreślonego — muzyka. Prof. Chybiński twierdzi, że o tym muzyku wspomina w „Muzyce kościelnej w Polsce" stanowiącej uzupełnienie polskiego przekładu pracy Weinmanna „Dzieje muzyki kościelnej" (Ratysbona str. 227). Nie przecząc nazwaniu tej pracy „pracą syntetyczną", z przykrością muszę stwierdzić, że niestety *nie zawiera ona nazwiska właśnie Sebastjana Kaszczewskiego* i to nietylko na wskazanej przez P. Prof. Chybińskiego stronie 227 (co możnaby uważać za pomyłkę), ale i na żadnej innej stronie. P. Prof. Chybiński, który z taką skrupulatnośeią wskazuje na pomyłki innych prac nad historją muzyki polskiej, nie weźmie mi pewnie za złe wykazanie tej nieścisłości w odmienieniu do własnej pracy. — Co do „Przeglądu muzycznego" z r. 1910, nr. 10 str. 3 to w 18-to wierszowej notatce bezimiennej p. t. „*Nowe odkrycia w dawnej muzyce polskiej*" redakcja tego pisma uwiadamiała o natrafieniu przez dra. Chybińskiego *„na ślad"* kilku nieznanych kompozytorów polskich z XVII-go wieku, wśród nich na *Sebastjana Antoniego Kasz-*

czeńskiego. Tej notatki redakcyjnej, w której nie było podane źródło tego „śladu“, zwłaszcza zaś rękopis Nibl. Jagiell. 5272 i w której zostało zapowiedziane opublikowanie prac dra Chybińskiego o Fierszewiczu, Leszczyńskim, Czechowiczu i Łukasiewiczu oraz o Jacku Różyckim, nie miał nikt obowiązku uważać za „rozprawę specjalną“ dra Chybińskiego.

Kiedy w r. 1919 pisałem moją „Historją muzyki polskiej“ (w zarysie), żałowałem bardzo, że niestety zapowiedziane te prace Prof. Chybińskiego nie ukazały się i że Prof. Ch. nie ogłosił dalszych materjałów do historji muzyki polskiej z zakresu swoich studjów archiwalnych, a specjalnie z archiwum wawelskiego. Niewątpliwie rezultaty ich zostaną skrzętnie zanotowane i wykorzystane przez historjografję muzyki polskiej. Dzisiaj sam Prof. Chybiński na podstawie ich wykreśla z listy kompozytorów polskich kilka nawisk zbyt pochopnie niegdyś odkrytych przez siebie i do wierzenia innym historykom podanych. Byłbym niezawodnie wywołał w r. 1919 mentorską admonicję Prof. Chybińskiego, gdybym pominął w mojej „Historji“ nazwiska Poziomkiewicza i *Grudzińskiego*, których Prof. Ch. wymienia właśnie na str. 227 swojego szkicu o „Muzyce kościelnej w Polsce“, tak jak teraz nie szczędzi mnie, ale tylko mnie samemu, cierpkiego pouczenia za wymienienie ich, kiedy Mu się udało także swoją własną pomyłkę skorygować. Tak, metoda naukowa jest nieubłagana! *Zdzisław Jachimecki.*

Nieznane listy Stanisława Moniuszki.

10.

Kilkotygodniowa moja nieobecność w Wilnie niedozwoliła pośpieszyć z podziękowaniem za tak uprzejmie ofiarowaną pomoc. Wierz mi Pan umiem ją ocenić i wdzięczność za nią czuję najtkliwszą. Do rzeczy! Barwa muzyki jaka się znalazła pod wpływem natchnienia Witoloraudy, jest wyłącznie jej dziełem a moją własnością, Przebacz mi Pan wspaniałomyślnie żem się targnąć poważył na Jego utwór i żem dotychczas nie zdał sprawy z tego co zaszło. Ale stało się to wszystko jakoś niespodziewanie od czasu przeczytania Witolraudy czułem niezawodną treść muzykalnego poematu w samym jej prologu. Wczytujac się coraz bardziej coraz wyraźniej rysował się plan Mildy, aż nakoniec zacząłem próbować sam urządzać libretto i pisać muzykę. Były to bardzo szczęśliwe chwile! Muzyka jakaś nowa nienaśladownicza snuła się łatwo bez najmniejszego wyszukania, jakgdyby wywołana zaklęciem uroczego przedmiotu. Ucieszony powodzeniem pierwszej próby przedsięwziąłem drugą, dając ją słyszeć publicznie. Nie zawiodłem się jeszcze a gdy inna, obca publiczność łaskawem przyjęciem utwierdziła w przekonaniu że ten rodzaj muzyki obudza zajęcie, postanowiłem gorliwie pielęgnować go dalej. Treść więc literacka (nie historyczna) najponętniejsza dla mnie a forma nie opera ale kantata, nieobliczoną wyższość pod każdym względem nad operą mająca. Czasby już obejrzeć się o ile opera nie jest czém innén jak tylko uchwaloną niedorzecznością. Każdą treść najfantastyczniejszą możemy wygodnie w kantatę włożyć. Nic w niej nie wiąże ni przeciąg czasu, ni zmiana miejsca, ni ilość osób. Z nieba na ziemię, stąd do piekła swobodne przejście bez obrazy przyzwoitości. Opowiadanie (nie koniecznie Recitativa dawniejsze) zapełnia

dokładnie ruch dramatyczny, a pieśni, arie, Duetta, chóry[1]) przecinając powieść i zajmując jej ustępy czysto liryczne tworzą całość pełną interesu i powabu. Nie mamy wzorów podobnej kantaty. Zaledwie oratoria mogą być dla niej skazówką[2]). Przedmiot obrany, do nieskończoności zmienia jej charakter. Może być nawet komiczną (np. Twardowski, taki jak w baladzie) sielską (Wiesław) itp. A ileż ułatwienia w samem wykonaniu! Wszelkie kulisowe pomoce — zależność powodzenia dzieła od wszystkich osób personalu teatru (w którym od pierwszego tenora do ostatniego lampnera każdy z tych panów swą nie łaską może wpłynąć na niezasłużone fiasco) ciernista droga jaką przejść trzeba ażeby wyżebrać u Dyrekcji Teatru przedstawienie dzieła, i tyleż innych dotkliwych upakarzających szczegółów usuwa kantata.

O takie więc libretto z Litewskiej przeszłości upraszam i czuję zawczasu a niemylnie, jak wielką treścią obdarzy mnie Pan tak mocno czujący piękność tych mglistych wieków i tak w nich poczciwie rozmiłowany. Dla czegóżby ten rodzaj nie miał stać się narzędziem oswajania nas z rzeczami nieznośnemi, których nie znać nie godzi się przecie! a owe podania, obyczaje, obrządki i uczucia tak są niewyczerpane jak dotychczas zaledwo tknięte. Przez wzgląd na dążność utworzenia choćby nie kształtnego początku nowej a naszej muzyki, chciej Pan przebaczyć śmiałość na jaką sam może nie byłbym się zdobył. Stało się to bez mego upoważnienia, lecz wierzę mocno że pomysł utrudzenia Pana znajdzie raczej ocenienie, jako wynikły z najlepszego serca idącego bez zastrzeżenia za popędem swego głosu.

Zostając z najwyższym szacunkiem i uwielbieniem najniższy sługa

St. Moniuszko.

1854 r. mca Lipca 27 d. Wilno.

[1]) te mogą być nieco greckie jak epilog w Mildzie.

[2]) Jedno z najdoskonalszych załączam.

11.

Czcinąjgodniejszy Panie![1])

Pozwól wierzyć że musi Mu być doskonale świadomem ile czuję wdzięczności za podarek otrzymany z Kijowa. Nie śmiałbym go tak spokojnie przyjąć, gdybym nie był tylko jednostką obdarowanego ogółu. Milda taka jaka jest teraz jest już cennym upominkiem dla literatury. Czém muzyka będzie? Exemplarz fortepianowy partytury przepisuje się żwawo dla przesłania go do Żytomiérza. To Pan sam najlepiej będzie wiedział jak Warszawa pozna się na niej albo pomyli.

Teraz kwestja: jak nam postąpić z drukiem libretta? Z kim i w jakie wchodzić układy? Ja prawdopodobnie za Mildę wyniosę z teatru wiéniec laurowy albo grochowy w każdym razie skończy się na liściach, bo dochód z koncertu będzie należał do kassy Dyrekcji. Nowe słowa już są podłożone pod całą muzykę, która po tej operacyi wygląda jak na wiosnę.

Z najżywszą wdzięcznością i upoważeniem sługa Stanisław Moniuszko

1859 r. mc Luty 17 d. Krak. przedm. 81.

[1]) List ten jak i następne świadczą wyraźnie, że ostra polemika Moniuszki z Kraszewskim z r. 1857 nie pozostawiła śladów we wzajemnym ich stosunku.

12.

Czcinajgodniejszy Panie!

Nie mogąc doczekać się wykonania Mildy i przepisania drugiego exemplarza z którym wybierałem się złożyć moje najczulsze podziękowanie, dziś niem wyprzedzam przesłanie sprawozdań nót i książeczek.

Jakkolwiek dar podobny ze wszystkich miar jest dla mnie cenny, najdroższą w nim częścią jest dowód Pańskiej życzliwości, na którą sprawiedliwiej zasłużyć będę się starał resztką sił moich.

Z wysokiem upoważaniem najobowiązańszy sługa St. Moniuszko
1859 mc Kwiecień 20 d. Warszawa.

13.

Czcinajgodniejszy Panie!

Czem więcej zastanawiam się nad propozycyją Pana Ch. Ed.[1]) tem mniej rozumiem jego wstręt do libretta „Verbum". Jeżeli jeszcze pora dobrze byłoby ażeby z suwenirami d'un depaysé wstrzymał się do rozwagi. Jeżeli Perrin[2]) już się zdecydował grać moją muzykę, to niech się o libretto Pan Ch. Ed. nie troszczy, a z biedy niech i nie podpisuje swego lub czyjegokolwiek nazwiska. Przecież Perrin ma dokładny francuski scenarjusz tej opery. Więc musiał sam za dogodne dla swej sceny uważać. Jest tu jakaś niepojęta niechęć, której dać się zwyciężyć nie wypada, mając już zgodzenie się tak ważnej jak Perrin figury. Z resztą przy dzisiejszej dystrakcyi na nic bym się lepszego nie zdobył, a ta myśl, że piszę dla Paryża, nieustannie krępowałaby swobodę pomysłów zpoufalonych z wynurzaniem się przed swoją publicznością. Nie! stanowczo proszę o wstawienie się za mną jeszcze raz a jeżeli Pan E. nie zgodzi się to będę musiał rozstać się z myślą produkowania się w Paryżu, albo innej szukał drogi. „Verbum" w opéra comique to moja idée fixe na której uporczywość trochę przesadnie liczę[3]). Mam nadzieję za trzy tygodnie być z powrotem, spodziewam się więc że odpowiedź od upartego Karola znajdę w Warszawie.

Polecam się drogiej życzliwości
najobowiązańszy sługa
Stanisław Moniuszko
Mińsk 1862 mc Lipiec 14 d[4]).

14.

Czcinajgodniejszy Panie!

Mój Generał[5]) obdarzył mnie corocznym koncertem, który moje dochody znacznie powiększyć może. Śpieszę z tą wiadomością, gdyż czuję że jak w mej biedzie tak i w tej pomyślności znajdę współczucie. Koncert ten ma być w połowie grudnia, ale potrzeby moje nie cierpią zwłoki. Jednak raźniej już patrzę im w oczy, gdy mam nadzieję łatwiejszego ich usunięcia.

Z wysokim upoważeniem najobowiązańszy sługa St. Moniuszko

Zacny Töplitz zaliczył mnie 200 rubli, więc na kilka dni jestem spokojny.

---

[1]) Karol Edward Chojecki, miał tłumaczyć libretto „Verbum nobile" na język francuski.

[2]) Dyrektor paryskiej „Opéra comique".

[3]) Wystawienie „Verbum nobile" w Paryżu nie doszło do skutku.

[4]) Prezes Teatrów Generał Abramowicz.

[5]) List ten jak i następne adresowane prawdopodobnie do Warszawy.

15.

Czcinajgodniejszy Panie!

Żałuję bardzo że nie mogę przed dzisiejszą próbą osobiście wręczyć załączających się biletów. Więc proszę tylko posłuchać nas z galeryi.

Najobowiązańszy sługa
St. Moniuszko

Próba o 5-tej w sali Redutowej.

* * *

Dwa listy Stan. Moniuszki
do Gustawa hr. Olizara.
Autografy Bibljoteki Jagiellońskiej
I—O L. 15.

1.

Spełniając wolę czcinajgodniejszego Pana, libretto Wandę[1]) wraz po przepisaniu przeszlę do Drezna. Nie mogąc obliczyć się jak prędko wrócę do pracy, tracę prawo do drogiego dla mnie zaufania Hrabiego w moją zdolność, i tylko zapewnienia życzliwych, że o mnie łaskawie wspomina pocieszają mnie niewypowiedzianie dobroczynnie. Całém sercem za tę pamięć dziękuję, a jeżeliby się podobało odezwać się do mnie, byłbym znacznie dźwigniony. Żyję tu samotnie w ciągłych z ludźmi stosunkach, potrzebuję pracować a próżnuję, żal mi reszty lat moich, a czas wlecze się bez końca. Jak myśleć o tworzeniu! Darzę się jednak nadzieją, że na zdrowiu o tyle zapadnę iż wody Marienbadzkie będą niezbędne. Droga zawsze wypadnie na Drezno, jeżeli znajdą się środki, i wierzę najmocniej, że kilka chwil podobnych do tych które miałem szczęście spędzić w domu Hrabiego wróci zupełnie zdrowie mej duszy.

Z głębokiem Uszanowaniem
przywiązany sługa
S. Moniuszko.

Warszawa 1864 Maj 6 d.
u. Wierzbowa 638a.

2.

Czcinajgodniejszy Panie!

Wanda pomyślnie doszła. Przepraszam bardzo żem natychmiast za nią nie podziękował. Przez kilka tygodni byłem nadzwyczaj zatrudniony przedstawieniem na nowo przezemnie wyuczonej opery Aubera: „Koń spiżowy“, do której musiałem jeszcze 13-cie numerów starannych recitatiwów nakomponować, przytem walczyć ciągle z przeciwnościami nienaturalnemi i intrygami płaskiemi któremi Warszawa brukowana. Teraz znowu przygotowuję na Wielki Piątek moją Ostrobramską Litanję a na sobotę przed przewodnią: Mildę do której Kraszewski nowe napisał wiersze, zastępując niémi uprzednio użyte, dosłownie z jego Witoloraudy wyjęte. O Kokiezanę tak mnie naglą że przed ukończeniem tej partytury, ani nutki na stronę napisać mnie nie wolno. Nudzi mię ta robota, odkąd w niej cenzura zrobiła bezkrólewie. Nie liczę nawet na powodzenie. To też twardo mi idzie. Tenory mi bruździą, śpiewaczki grymaszą. Jestem w najgorszym humorze a tworzyć muszę. Opłacone moje dzisiejsze położenie — ale u nas to tak się dzieje że nikt przewidzieć nie może w jakiem go ludzie co chwila postawić mogą. Współczucie

[1]) Hr. Gustaw Olizar napisał dla Moniuszki libretto do opery „Wanda“, z którego jednak M. nigdy nie skorzystał.

mego Najdroższego Pana będzie dla mnie bardzo skutecznym zasiłkiem jeżeli zechce od czasu do czasu dobrem słowem pocieszyć, a mnie za wszelką przewłokę w odpowiedzi wyrozumiale przebaczyć.

Z wysokiem Upoważeniem Entreprener w kłopotach

i najobowiązańszy sługa

S. Moniuszko.

1859 mc Kwiecień 20 d.

Warszawa. Kr. przedm. 81.

*

3.

List St. Moniuszki do niewiadomego adresata.

Czcinajgodniejszy Panie!

Proszę przebaczyć jeżeli pytam bez ogródki co znaczy zawieszenie naszych stosunków od czasu smutnego wyrzeczenia się mego szczęścia w użyciu tylu dowodów życzliwości i zachęty? Trzy są przypuszczalne domysły. Zaczynam od najmniej do prawdypodobnego: 1.) żem niezrozumiany 2.) że zwrócone pieniądze zabałamuciły się kędyś 3.) że coś podobnego spotkało odpowiedź z Kijowa i kilka słów łagodzącej pociechy na którą miałem wszelkie nadzieje.

Błagam Was najłaskawszy mój Opiekunie raczcie mnie uspokoić co rychło. Niechże tak piękna rzeczywistość nie zniweczy się w sen jak wiele innych.

Z głębokim upoważeniem

najwdzięczniejszy sługa

St. Moniuszko.

1854 mc Kwiecień 13 d. Wilno.

Stefan Marjan Stoiński.

Istota barwy instrumentów muzycznych a twórczość nowoczesna.

Rezultaty naukowych badań Helmholtza z dziedziny fenomenów słuchowych utrwaliły ze ścisłością matematyczną liczbowe dane procesu fizycznego, wywołującego owe podrażnienia membrany usznej, na które reagujemy czuciami szmeru, dźwięku lub tonu. W tych trzech pojęciach, których różnica wypływa z mniej lub więcej sztucznie i celowo wywołanych lub ułożonych podrażnień słuchowych, zamyka się całokształt objawów, będących materjałem surowym, z którego twórczość artysty-muzyka składa owe przecudne dzieła sztuki, przemawiające do dusz naszych tak żywym choć nieokreślonym wyrazem.

Z zagadkową konstrukcją odnośnych aparatów ucha ludzkiego, która migawkowym odruchem pewną ilość drgań i fal powietrza (najmniej $16^1/_2$ — najwięcej ca. 16 800 na sekundę) na wrażenia słuchowe, jak szmery, dźwięki, tony transformują, oraz z dokładnemi danemi fizykalnemi zapoznać się można z łatwością w każdym podręczniku psychologji i fizyki. Wiemy, że szmery są nieskonsolidowanym, chaotycznym kompleksem drgań i fal powietrznych, nie-

dającym się pochwycić w pewną miarowość, na które ucho nasze również nieokreślonem wrażeniem reaguje; że dokładne ustosunkowanie długości i ilości fal, oraz warunki ośrodka wrażenie wysyłającego prezentują się jako dźwięki lub tony, które są czuciami, świadomemi wysokości, siły, różnorodności barwy i innych niekiedy bardzo subtelnych właściwości.

Różnicę między dźwiękiem a tonem utrwala się na ogół niezbyt wyraźnie. Definicji, tłumaczącej dźwięki jako kompleksy rozmaitych tonów, ułożonych w pewnym arytmetycznym stosunku, nie możnaby nic zarzucić, gdyby egzystowały tony, nie będące dźwiękami. W rzeczywistości towarzyszy każdemu tonowi olbrzymia kolumna przytonów, tak zwanych alikwotów, które ucho przyjmuje, lecz czuciu świadomemu nie przekazuje. Realną ich egzystencję poznano dość rychło, (Mersenne—Sauveur—Rameau), a rezonatory Helmholtza, sonometry i nowsze instrumenty ujawniły i ustaliły definitywnie, iż n. p. w tonie C fortepianu i każdego innego instrumentu mieszczą się nietylko oktawa, kwinta, kwarta, tercja i septyma (przytony pierwszej kategorji) ale cała gama diatoniczna, chromatyczna, enharmoniczna, bichromatyczna i t. d. Dźwięk w zwyczajnem, harmonicznem tego słowa znaczeniu (jako trójdźwięk, czterodźwięk) jest wyniesieniem niewyraźnie przez ucho uchwytnych przytonów do kategorji tych podrażnień, na które konstrukcja naszego organu słuchowego reaguje — t. j. tonów. Zatem ton z jego emanacją alikwotów (tonów parcjalnych) jest dźwiękiem, obejmującym cały nasz system muzyczny, począwszy od trójdźwięków, djatoniki a skończywszy na chromatyce enharmonji i mniejszych dotąd nieużywanych odległościach dźwiękowych możliwych w gamach egzotycznych i t. p.

Wiemy i przyznać musimy ze smutkiem, że granica percepcji naszego organu słuchowego, która prawdopodobnie u ludzi pierwotnych nie sięgała poza możność jednoczesnego uświadamiania sobie jednego tonu, rozszerzała się bardzo wolno, i tysiące, a może miljony lat upłynęło, nim wrażliwe jednostki, wysłuchane lub intuicją znalezione przytony pierwszej kategorji, jak oktawa, później kwinta i kwarta, odważyły się układać w dźwięki realne. Historja muzyki pamięta, jak ludzkość, po mozolnem nabyciu zdolności słuchania kompleksów trójdźwiękowych, protestowała przeciw dalszemu krokowi, przeciw wprowadzeniu septymy, (Zarlino — Rameau—Sorge—Tartini), i dziś jeszcze niejedno ucho reaguje niezadowoleniem, słuchając akordów nonowych i undecymowych. A czy dzisiejsze skandale koncertowe nie są wyrazem protestu przeciw programom, zawierającym utwory Schoenberga, Křeneka, Hindemitha Bartóka, Strawińskiego, (muzyka atonalna) i innych pionierów, sięgających po dźwięki leżące na krańcach (!) dzisiejszych zdolności percepcyjnych naszego ucha, tego aparatu odbiorczego, który się drogą powolnej ewolucji ciągle udoskonala i temsamem zdobywa coraz to nowe tereny dla eksploatacji nieznanych jeszcze skarbów dźwiękowych, potrzebnych dla zobrazowania ciągle nowych

i śmielszych koncepcji artystycznych? Dziś z łatwością już przy pomocy rozwiniętego zmysłu słuchowego i aparatów przytony poznajemy i ich stosunek analizujemy; ich synteza pozwala nam coraz to śmielsze całości dźwiękowe budować i stwarzać melodje, dziś z racji tej inne, śmielsze i oryginalniejsze.

Wszelkie fenomena słuchowe są procesami czysto fizycznemi w świecie nas otaczającym. (Fale i drgania powietrza i materji).

Należy przypuszczać, iż idea, pojęcie tonu, dźwięku, jako specyficzna własność subjektu musiała, zrazu nieświadomie egzystować w nas przed wynalezieniem instrumentów muzycznych i poczęła po dojrzeniu i przedarciu się do świadomości szukać i konstruować odpowiednie przedmioty, które mniej lub więcej dokładnie ideę dźwięku lub tonu reprodukowały. I nie mógł wystarczyć ludzkości głos ludzki, śpiew, którym się prawdopodobnie najprzód posługiwano, gdyż z ideą dźwięku łączyło się niejako wielkie bogactwo barw muzycznych, których w głosie nie znajdowano i których szukać należało gdzieindziej w naturze. Głos ludzki, który wydaje tony, pod względem barwy do pewnego stopnia obojętne, zbliża się temsamem do (że tak powiem platońskiej) czystej idei tonu, dźwięku; mało w nim imponderabiliów z materji płynących i dlatego go fonograf tak świetnie oddaje. Jeżeli natomiast o idei barwy głosu ludzkiego mówić chcemy, (a prawo ku temu mamy), to gardło nasze należy do tych instrumentów, które po najskuteczniejszem wyeliminowaniu szmerów materji wierną kopją idei barwy służą. Inaczej ma się sprawa z dźwiękami instrumentów, które ideę barwy szmerami obciążają i na nowo takiemi pierwiastkami zabarwiają, jakich w pierwotnej koncepcji nie było. Tutaj znajdujemy fałszywe mniemania nawet u zawodowych muzyków, dzięki niedokładnemu postawieniu sprawy przez szkołę i podręczniki.

Instrument i jego materja nie zabarwiają tonów i dźwięków owym specjalnym skrzypcowym lub puzonowym charakterem, lecz układ alikwotów w słupie niesłyszalnych przytonów, towarzyszących każdemu tonowi. Dany instrument, dzięki formie swej i materjałowi, posiada właściwość oddania tonów o takim a takim układzie alikwotów, które wywołują w nas czucie barwy poszukiwanej, od wieków w nas drzemiącej i którą dzięki niedostateczności swej może oddać jedynie w przybliżeniu i to spaczoną naleciałościami amuzycznemi. Hamującym czynnikiem okazuje się materjał, który, (jeżeli o skrzypcach mówić chcemy) geniusz wielkich budowniczych jak Amati, Stradiuarius, lub Steiner idei barwy tonu skrzypcowego, w nich specjalnie żywego, podporządkował, ujarzmił i zmusił do jaknajwierniejszej reprodukcji. Jak wszędzie, tak i tutaj geniusz ludzki nigdy przeszkód materji, leżących na drodze ku realizacji koncepcji swych barwnych, nie przezwycięży. U wszystkich instrumentów muzycznych są owe nieusuwalne szmery czynnikiem ważnym, którego rola mniej lub więcej, a niekiedy zupełnie (jak u instrumentów perkusyjnych) dominuje i natarczywie się uwadze

naszej narzuca. Stąd zamiłowanie ludzi niemuzykalnych do utworów hałaśliwych. (Tańce i muzyka dzikich szczepów afrykańskich lub amerykańskich i ich kopja w Jazzbandach modnej nowoczesnej Europy). Barwa tonu w ścisłem tego słowa pojęciu płynie jedynie z sfer czysto muzycznych, jakie prawdziwa twórczość muzyczna intuicyjnie znajduje w tajemniczej atmosferze alikwotów, co należy jeszcze praktycznemi przykładami udowodnić. (Dokończenie nastąpi).

D. André Mocquerau.

Stolica Apostolska wobec odrodzenia śpiewu gregorjańskiego.

(Spolszczył X. B. Nowacki).

(Dokończenie).

Od r. 1891, t. j. od roku kongresu stulecia Grzegorza świętego wybitne umysły w Rzymie orjentowały się, że w początkach tych nieporozumień niedobrze im doradzono. Zaczęto pocichu żałować wydania dekretu „Romanorum Pontificum sollicitudo" z 1883 r. Myślano nawet nie umieszczać tego dekretu w nowem wydaniu Gardeliniego „Decreto Autentica Congregations Sacrorum Rituum". Projekt ten jednak unicestwiły wypadki 1894 roku. Kiedy w 1899 r. dekret miał być wydany w trzecim tomie zbioru, kilku przyjaciół Solesmes skorzystało ze sposobności. Prefektowi Kongregacji obrzędów, kardynałowi Mazzella przedstawiono kilka memorjałów, jeden z nich miał podpis kardynała Richard, arcybiskupa Paryża. Zdecydowano dekret wycofać; w marcu 1899 r. arkusze z nowego wydania wyłączono i dekret z 1883 r. pominięto.

Dekret z 1894 r. Quod sanctus Augustinus utrzymano z względu na podpis żyjącego jeszcze kardynała z pewnemi złagodzeniami na korzyść idei gregorjańskiej.

Te częściowe powodzenia o ile ośmielały stronników Solesmes, o tyle odbierały przeciwnikom pewność siebie. W tym czasie mniej więcej młody maestro Perosi złożył dowód wielkiej odwagi. Dzięki powodzeniu, jakie odniosło jego oratorjum: „Zmartwychwstanie Chrystusa Pana", papież Leon XIII mianował go na stałe dyrygentem kaplicy Sykstyńskiej. Z tej racji jeden z przyjaciół pisał do benedyktynów w imieniu Perosiego, że ma „mocne postanowienie pracowania ze wszystkich sił, aby przyczynić się do pełnego zwycięstwa Solesmes". Na tym liście Lorenzo Perosi złożył swój podpis. Młody dyrektor dotrzymał słowa. Dnia 28 Maja 1899 r. podczas uroczystości otwarcia synodu biskupów amerykańskich w Rzymie, wobec Ojca św. w kaplicy sykstyńskiej, śpiewacy pod jego dyrekcją poraz pierwszy od wieków, wykonali kilka melodji gregorjańskich „w ich pierwotnej czystości". Dzięki Perosiemu te melodje starożytne, niegdyś śpiewane wobec papieży odzyskały swoje stanowisko i przeniknęły wreszcie do osoby papieża.

Podchodzimy oto do progu 1900 roku, w którym kończył się dla niemieckiego wydawcy przywilej trzydziestoletni.

Należało ze strony neomedycejskiej oczekiwać na nowy, a potężny wysiłek w celu uratowania poleconego wydania.

Widząc swoje niepowodzenia, neomedycejczycy nie wątpili, że ani papież, ani Kongregacja Obrzędów nie zgodzą się na narzucenie katolickiemu światu skróconego wydania; z tej myśli zrezygnowano. Zastanawiali się jednak, czy nie dałoby się otrzymać tego nakazu dla djecyzji rzymskiej? Przecież wydanie medycejskie redagował Palestrina, posiada za sobą powagę papieża Pawła V, od lat trzydziestu był „oficjalnym" śpiewem kościoła, „śpiewem rzymskim", przytem wydawca dla Stolicy Apostolskiej walczył, trudził się i cierpiał, czyż nie wart był nagrody?

Byłby to na przyszłość punkt wyjścia: przykład Rzymu mógłby z czasem pobudzić inne djecezje do naśladowania. Teraz trzeba będzie wszystko postawić na ostatnią kartę.

Aby przygotować sobie i zapewnić wygraną, zwolennicy medycei odwiedzali seminarja, kollegia, zgromadzenia, gdzie kultywowano melodje gregorjańskie; tam przypominali polecenie na korzyść wydania „oficjalnego", „rzymskiego"; zaznaczali przytem, że właśnie ono będzie obowiązującem w djecezji Rzymu. Te wizyty, rozmowy, rady zaniepokoiły znowu umysły; cały rok 1900 był w Rzymie dość ciężki dla zwolenników odrodzenia śpiewu gregorjańskiego.

Mniej więcej w tym czasie M. Carlo Respighi, ceremonjan papieski, zasobny w nowoodkryte dokumenty zaatakował twierdzenie ratyzbowskie, utrzymujące, że Palestrina a nie kto inny był autorem wydania Medycejskiego. Artykuł prałata Respighi ogłoszony początkowo w jednym z hiszpańskich przeglądów (Cindad de Dios wrzesień 1899 r.) był przedrukowany w Rzymie przez firmę Descle'e. Niedługo potem w początku 1900 r. O. Moliter z Benron dostarczył nowych dowodów, które punkt ten ostatecznie wyświetliły. W ten sposób zburzono ostatnią redutę z której bronili się stronnicy neomedycejskiego wydania.

Pozostawało jednak jeszcze groźne niebezpieczeństwo: narzucenie neomedycei djecezji rzymskiej. Po usilnych zabiegach przeciw temu projektowi w miarodajnych sferach oświadczono, że „jeśli nakaz dla Rzymu byłby zdecydowany, to w każdym razie w obecnej chwili zostałby odłożony".

W początkach stycznia 1901 r. seminarja jeszcze były pod przykrem wrażeniem. Aby je rozwiać kardynał wikarjusz Parocchi 12 stycznia 1901 r. zapytał Ojca św., czego należy się trzymać w kwestji gregorjańskiej. Na to z ust papieża usłyszał: „Rzeczcie w Naszem imieniu, żeby zaprzestano nalegać na kollegia, a rektorzy kollegiów niechaj będą w spokoju, zachęcając śpiewać to, co uważają sami za najlepsze i najodpowiedniejsze. ... A może dekrety?

„Nie, nie będziemy ich dawać, trzeba wybrać inną, niż dotąd drogę, a o tem to My pomyślimy" ...

Zaledwie dni parę upłynęło od wypowiedzenia tych słów, kiedy do Solesmes przyszła z Rzymu prośba, aby benedyktyni niezwłocznie przesłali Ojcu św. memorjał ze szczegółowem zdaniem sprawy ze wszystkich prac naukowych, teoretycznych i praktycznych, tyczących się odrodzenia śpiewu gregorjańskiego. Memorjał ten, podpisany przez opata Solesmes D. Pawła Delatte w imieniu szkoły paleograficznej z Solesmes, w początkach lutego tegoż roku był już w rękach kardynała Satolli, byłego delegata apostolskiego do stanów Zjednoczonych, prefekta Kongregacji studjów. Ten podjął się przedstawić go Ojcu świętemu. Przedstawiony papieżowi 23 marca, był przyjęty bardzo życzliwie. Odpowiedzią na powyższy memorjał było breve papieskie „Nos quidem" wysłane do O. Delatte, opata Solesmes.

Oto co pisała o tym fakcie „Civiltà Cattolica": „Ci wszyscy co śledzą okoliczności, w jakich od przeszło trzydziestu lal toczy się spór gregorjański, będą w tym dokumencie podziwiać wysoką mądrość, oraz tę delikatność wysłowienia papieża w rozwiązaniu kwestji, wydającą się nie do rozwiązania, a co najmniej dla wielu względów drażliwą. Leon XIII szczodrze wychwala długie a pilne trudy, które benedyktyni poświęcili tradycyjnym melodjom św. Grzegorza, trudy, których rezultaty mają znaczenie nietylko czysto teoretyczne, ale i praktyczne, a to ze względu na stały użytek tych melodji tak pięknych i szeroko rozpowszechnianych, oraz niezwykłej łatwości, z jaką melodje te mogą być wykonywane, gdy się weźmie pod uwagę metodę śpiewania podaną przez zakonników. Papież spodziewa się odtąd znacznego podniesienia świetności nabożeństw, albowiem piękno i słodycz tych prawdziwych melodji powodują zdolność wyjaśniania i ożywiania słowa liturgicznego, a przez to są czynnikiem budzącym w wiernych uczucia pobożne. Z tego powodu papież dzieła benedyktynów z Solesmes stawia jako wzór studjów gregorjańskich, a zwracając się do wszystkich uzdolnionych w tym kierunku, specjalnie wzywa duchowieństwo świeckie i zakonne aby wzięło się do studjów swobodnie, a ochoczo, bez żadnej obawy napotkania jakichkolwiek przeszkód. Breve „Nos quidem" nie jest tylko samym aktem pochwały, ono wykreśla drogę

przyjaciołom melodji gregorjańskich t. j. drogę nauki i sztuki, historji i tradycji!

Tu się kończy walka; papieska idea święci tryumfy; świat katolików ją przyjmuje i zaczyna realizować.

Wśród tych, którzy się wzięli się do dzieła. naczelne miejsce zajmuje kardynał Gibbons. Oto co o tem pisze „Univers“ paryskie, podając korespondencję z Rzymu.

„Ostatniej niedzieli (9 stycznia, a więc w kilka dni po ogłoszeniu breve „Nos quideni“) J. E. kardynał Gibbons, w towarzystwie dwóch księży sulpicjanów udał się do łacińsko-amerykańskiego seminarjum Pie. Kardynał wyraził życzenie usłyszenia melodji gregorjańskich według metody Solesmes.

Gdy popis się ukończył, kardynał zwrócił się do seminarzystów i wytłomaczywszy breve Leona XIII do Dom Delatte, dodał, że to, co tu słyszał, utwierdziło go w zamiarze wprowadzenia do seminarjum w Baltimore tradycyjnych śpiewów kościoła według metody Solesmes. Jak tylko myśl papieża wystąpiła w całej pełni, kardynał dał przykład posłuszeństwa, a za nim poszła cała Ameryka. — Vir obediens loquetur victorias. —

Dalsze wypadki znane są już dobrze pokoleniu obecnemu, jako współczesne.

Leon XIII († 20. Lipca 1903 r.) nie miał możności dokończyć dzieła odrodzenia. Opatrzność wybrała sobie zasłużonego męża, papieża Piusa X, który po śmierci swego wielkiego poprzednika wziął się za sprawę szybko i ujął ją szeroko.

Zaledwie wstąpił na stolicę Piotrową, a już rzuca w świat swoją nieśmiertelną encyklikę „Motu proprio“ o muzyce kościelnej (22 listopada 1903 r.). Melodje gregorjańskie mają tam miejsce honorowe.

Dnia 24 lutego 1904 roku z rozporzędzenia papieża, Kongregacja Obrzędów ogłasza, że wydanie odpowiadające encyklice Motu Proprio jest to, które opracowano w Solesmes. W kwietniu 1904 r. odbyły się niezapomniane uroczystości w Rzymie, z tytułu stuletniej rocznicy śmierci papieża Grzegorza Świętego. Odprawiała się msza papieska u św. Piotra 11 kwietnia „aby jak mówił papież Pius X, święcić ukazanie się tradycyjnych śpiewów w kościele“. Ta msza była kulminacyjnym momentem dla dawnych, rzymskich melodji.

Aby uwiecznić te sprawy w liturgji kościoła „Motu Proprio“ z 25 kwietnia organizuje wydanie watykańskie, oraz kreśli wytyczne. 22 maja opat Dom Delatte otrzymuje breve, powierzające kongregacji francuskich benedyktynów, a specjalnie klasztorowi Solesmes, redakcje tego wydanie. Oto jego treść:

Do Naszego drogiego Syna Pawła Delatte, przełożonego kongregacji Benedyktynów we Francji, opata z Solesmes Pius X, Papież.

Drogi Synu pozdrowienie i błogosławieństwo apostolskie. Od czasu gdy pierwszy opat Solesmes, Twój poprzednik sławnej pamięci, Prosper Guéranger oddał się całkowicie studjum nad iturgją świętą, stając się przez to kierownikiem w Twej pracy, klasztor Solesmes stał się sławnym, przywracając kościołom molodje gregorjańskie. Stolica Apostolska widząc te trudne, wytrwałe i owocne usiłowania, nie mogła odmówić Wam swych pochwał. Papież Leon XIII kilkakrotnie, osobliwie w swym liście z maja 1901 r. wyraził słowa pochwały Waszej pracy, a następnie w lutym ubiegłego roku św. Kongregacja Obrzędów dała swą aprobatę książkom przez Was wydanym, wyrażając przytem swe zadowolenie z tytułu ich rozpowszechnienia.

Od pierwszej chwili uważyliśmy sobie za obowiązek użyć Naszej władzy dla przywrócenia w śpiewie kościelnym jego pierwotnych melodji. Jak ceniliśmy Wasze prace, niech świadczą o tem słowa Nasze i niedawne dowody. Gdy wypadły uroczyszości stulecia, obchodzone u grobu św. Grzegorza, było Naszem życzeniem, aby do śpiewu użyte były wydania z Solesmes; chcieliśmy w tem sposób niejako uświęcić początki gregorjańskiego odrodzenia.

Dziś jednak chcemy błogosławić nietylko poszukiwań Waszych trudy cierpliwe, ale przedewszystkiem Wasze całkowite oddanie się Stolicy Apostolskiej.

Kiedy zdecydowaliśmy dać kościołowi wydanie watykańskie ksiąg liturgicznego śpiewu, zwróciliśmy się do Was z wezwaniem o udział w z organizowaniu tego wydania; odpowiedź Wasza zawarta w liście z miesiąca marca napełniła Nas radością. Oświadczyliście nietylko go-

towość we współpracy, ale dla uzupełnienia planu objawiliście chęć złożyć w Nasze ręce rezultaty wszystkich Waszych prac poprzednio ogłaszanych. Łatwo pojąć jaką była ofiara to dla Was, to też serdeczną Nam radość sprawiła. Aby godnie wynagrodzić tę wspaniałomyślność Waszą, poleciliśmy przez Motu Proprio wybranemu przez nas komitetowi przejrzeć Nasze autentyczne wydanie i chcemy, aby kongregacja, której przewodniczym, a zwłaszcza zakonnicy z Solesmes, mieli powierzone staranie zbierania Waszą metodą dotychczasową całego bogactwa starożytnych dokumentów, aby przygotować i ułożyć wydanie do zaaprobowania mężom przez Nas do tego wyznaczonym.

Nie mogliście wątpić, że to zadanie zaszczytne i odpowiedzialne Wam będzie przeznaczone. Drogi Synu; z radością stwierdzamy, że Wam należy kierownictwo i zabezpieczenie, jakie macie roztoczyć nad nowem wydaniem. Znaną Nam jest Wasza miłość dla kościoła i dla Stolicy Apostolskiej, Nasza gorliwość w sprawie piękna kultu Bożego, Wasza wierność przepisom życia zakonnego. To tych cnót praktykowanie zjednywała Wam powodzenie w naszych dociekaniach naukowych. Do Was, synów św. Benedykta stosują się słowa św. Grzegorza o Waszym Ojcu.

„Jego nauka była taka, jak jego życie".

Mamy nadzieję, że w celu pomyślnego ukończenia dzieła Wam powierzonego będziecie mieli wielkie ułatwienia i pomoc, a bibljoteki niechaj się przyczyniają w poszukiwaniu potrzebnych rękopisów. Pomoc Boża, jedyna mająca znaczenie, o którą dla Was prosimy, nie zawiedzie Was tembardziej. Jako zadatek tej pomocy Bożej i dowód wyjątkowej dla Was życzliwości, udzielamy najmiłościwiej błogosławieństwa apostolskiego Tobie, Drogi Synu i Twoim zakonnikom.

Dan w Rzymie u św. Piotra, 22 Maja 1904. Pontyfikatu Naszego roku pierwszego.

Pius X Papież.

Nim Pius X otrzymał nagrodę wiekuistą doznał przedtem pociechy zatwierdzenia i nakazania Graduału i Antyfonarza. Błogosławił też (4 stycznia 1911 r.) pierwszym krokom Szkoły Papieskiej w Rzymie*) w której pokładał największe nadzieje dla zrealizowania przepisów Motu Proprio w całym świecie.

Benedykt XV prowadził dalej myśl Piusa X, „Jest to co najmniej ta sama życzliwość, którą Jego Świętobliwość szkołę otacza, uważając ją jako drogie dziedzictwo po swym świętym poprzedniku".

Wydanie Watykańskie w dalszym ciągu jest prowadzone; redakcja książek powierzona bywa benedyktynom opactwa Solesmes. W r. 1916 ukazały się w pierwotnej czystości śpiewy o Męce Pańskiej — Cantus Passionis Domini nostri Jesu Christi. Prace nad Resposoriale szybko postępują. Wkrótce opuszczą drukarnię książki, zawierające śpiewy na cały Wielki Tydzień.**)

Dalszy ciąg ukaże się w krótce.

Oto tak zakończyło się dzieło ostatnich czterech papieży.***)

*) a także pierwszym uczniom Polakom tej szkoły ks ks. Nodzyńskiemu (Włocławek), Nowackiemu (Warszawa), Jarzębskiemu (Kielce). (p. t.).

**) Już wyszły. (p. t.).

***) Obecny papież stoi na stanowisku swych poprzedników. Początek jego pontyfikatu zbiega się z początkiem ruchu śpiewu gregorjańskiego w Polsce. Ruch ten wyszedł z klasy organowej szkoły im. Chopina w Warszawie. rzecznikami jego byli uczniowie tej klasy, kształcący się na organistów. Wkrótce z Warszawy ruch ten przenosi się na prowincję i staje się w niektórych diecezjach potężnym. W diecezji sandomierskiej np. każdy kościół ma benedyktyński „Liber usualis". a biskup bardzo troskliwie dba o to, aby organiści i duchowieństwo. zwłaszcza młodsze, pod względem śpiewu kościelnego byli na wysokości zadania. To samo trzeba powiedzieć o diecezji lubelskiej, kieleckiej i innych. (Przypisek tłomacza).

Muzyka organowa i organiści we Francji.

W maju r. b. w Paryżu ukazała się powieść p. t. „Les grandes orgues", autorem której jest Henri Bachelin — literat, mający za sobą szereg poważnych prac z dziedziny krytyki literackiej i autor kilku powieści. Ostatnia ta jego powieść, biorąc z punktu widzenia czysto literackiego nie wnosi rzeczy nowych i nawet być może krytyka li-

teracka zaliczy ją do dzieł słabszych ze względu na dość szablonowo skonstruowaną formę, być może nawet pominie ją milczeniem, a jednak dzieło to jest niezmiernie charakterystycznem zjawiskiem współczesnej Francji.

Tłem powieści jest życie organisty we Francji z ostatniej doby, organisty jako fachowca w dziedzinie sztuki kościelnej i jako artysty, mającego bezpośredni wpływ na niesłychanie szerokie masy. Znajdujemy tam poruszone zagadnienia: twórczości kościelnej wieków minionych i ostatniej doby i stosunek najnowszej techniki muzycznej do muzyki t. zw. religijnej; zagadnienie organu jako instrumentu samego w sobie i jako instrumentu kościelnego; budowa organów w wiekach i w czasach dzisiejszych; ruch odrodzenia muzycznego we Francji z końca XIX w. Powieść ta jest wymownym dowodem, że ruch muzyki organowej, kult instrumentu, zainteresowanie się twórczością i odtwórczością organową panuje dziś w całej Francji nietylko wśród specjalistów-organistów, nietylko wśród muzyków ale i wśród najszerszych warstw społeczeństwa. Ruch ten nabiera coraz większego znaczenia, nawet wywiera wpływ na literaturę piękną, (organiści francuscy zajmują pierwsze stanowiska w muzyce.

We Francji 70 lat temu muzyka organowa, twórczość w tej dziedzinie przedstawiała się mniejwicej tak, jak to dziś widzimy w Polsce. To znaczy traktowano ten instrument wyłącznie jako instrument kościelny, mniemano, że w muzyce nowoczesnej organy nie mają nic do powiedzenia, że jest to instrument raczej muzealny, aczkolwiek mający swoją chlubną kartę w dziejach muzyki. W Paryżu organista Boëly (1785—1858) grający na organach utwory J. S. Bacha, w epoce kiedy we Francji opery Rossiniego i Meyerbeera były uważane za najwyższy szczyt wyrazu muzycznego — jest bodaj jedynym reprezentantem dawnych tradycji organowych. I dopiero Cesar Franck swoją natchnioną, „seraficzną" twórczością, A. Guilmant i Ch.-M. Widor działalnością pedagogiczną zakładają mocne podwaliny nowej szkoły w muzyce organowej Francji, która dziś wpływami swojemi sięga daleko poza Francję. W jednej ze swoich prac Widor tak mówi o genezie tego pięknego ruchu:

„Artysta belgijski Lemmens[1]) wraca z Niemiec, gdzie we Wrocławiu u Hesse'go[2]) uczył się czystej interpretacji Bacha; w tym czasie Cavaillé-Coll[3]) buduje organy podług swoich planów w Ste-Clotilde, St.-Sulpice, Notre-Dame i t. d. Rady pierwszego przyszły w dobrą porę dla drugiego, który dotychczas zostawiony samemu sobie szedł na los szczęścia. Stąd nasze wspaniałe instrumenty (organy). Stąd chęć komponowania dla nich, stąd potrzeba mówienia o nich, opowiadania ich historji, ich roli w rozwoju muzyk, analizowania i krytykowania ich dążeń, ich środków i ich charakteru."

Tam kwitnie bujnie twórczość muzyczna gdzie kwitnie odtwórczość, bo każdy kompozytor tworząc ma na względzie, że dzieło jego będzie słyszane. A poto by odtwórczość mogła wznieść się na artystyczne wyżyny nie wystarczy nawet dobra wola, zapał i umiejętność pewnej grupy artystów, zależnych od pewnych warunków; pierwszym zaś takim niezbędnym warunkiem jest posiadanie dobrego, a przynajmniej możliwego instrumentu. Odnosi się to tak do muzyki solowej jak i zespołowej. W Polsce organy dobre, organy możliwe do grania są niesłychaną rzadkością, a może nawet ich i niema. Nic też dziwnego, że powszechnie u nas ten instrument jest w pogardzie i zapomnieniu, że nawet muzycy polscy tym instrumentem nie interesują się, a już mało który zdolniejszy kompozytor polski, zechce wziąść organy jako środek wypowiadania się. Pod tym względem Francja wyprzedziła nas niesłychanie. Organy firmy Cavaillé-Coll powszechnie zostały uznane za najlepsze w świecie tak pod względem budowy mechanizmu, jak i pod względem walorów artystyczno-muzycznych. Są to organy mechaniczne w przeciwieństwie do organów niemieckich pneuma-

---

[1]) N. J. Lemmens (1823—1881) sławny organista i pedagog. Uczniami jego byli m. in.; Guilmant i Widor.

[2]) A. F. Hesse (1809—1863).

[3]) A. Cavaillé-Coll (1811—1899) — genjalny konstruktor organów.

tycznych, a więc żadnych opóźnień, nierówności w odpowiadaniu klawiszów organy te nie znają, a jednocześnie klawiatury nawet przy połączeniach nie są twardsze od klawiatury fortepianowej. Rozmaitość i bogactwo barw głosowych, równowaga w doborze głosów zawczasu, łatwość operowania regestrami, w całości zaś potężne brzmienie instrumentu — oto są główne cechy organów Cavaillé-Coll.

Dziś we Francji organy rozbrzmiewają w kościołach podczas nabożeństw i poza niemi (urządzane są często koncerty), w salach koncertowych, a nawet i w salonach prywatnych.

Prawie każdy organista próbuje swoich sił i na polu kompozycji, to też literatura nowoczesna organowa jest tu bardzo bogata. Organiści francuscy traktują organy jako swego rodzaju orkiestrę (sonaty organowe nazywane są symfonjami), a to ze względu na niewyczerpane wprost bogactwo i możliwości barw muzycznych, nigdy jednak nie twierdzą, że organy mają naśladować jakikolwiek instrument lub orkiestrę, tembr głosów organowych i tembr instrumentów orkiestrowych — są to rzeczy zupełnie różne.

Prawie każdy z kompozytorów nowoczesnej Francji, rozpoczynając od Cezara Francka a kończąc na dziś modnym Arturze Honeggerze, dorzucił coś do literatury organowej.

Z wirtuozów organowych, którzy są znani z recitalów i poza granicami Francji wyróżniają się: L. Vierne, M. Duprè, J. Bonnet i A. Marchal. Z pośród nich naczelne miejsce zajmuje jako kompozytor, jako improwizator, jako wirtuoz i jako pedagog — Louis Vierne — organista w Notre - Dame, profesor Schola Cantorum.

I jeśli dawniej organiści całego świata jechali do Niemiec szukać tradycji Bacha i nowych dróg w muzyce organowej to dziś, mam wrażenie, tym centrem staje się Paryż, gdzie kult Bacha, przekazany Guilmantowi i Widorowi przez Lemmensa, nie ustaje, a gdzie jednocześnie znaleziono nowe formy, nowe środki, nowe barwy dla tego tak pięknego i wspaniałego w swojej potędze i rozmaitości instrumentu. Pojedyncze jednostki już oddawna zwracają uwagę na opłakany stan muzyki organowej w Polsce, szukają sposobów ażeby naprawić istniejący stan rzeczy. I chociaż w pewnych środowiskach tę sprawę nieco posunięto naprzód, to jednak daleko jeszcze do uznania artystycznych wartości muzyki organowej; tymczasem ogół, a nawet i muzycy, tą sprawą nie interesują się, jej nie popierają. Gdyby nawet ustawiono w jednym — drugim kościele lub w sali koncertowej dobre organy, np. firmy Cavaillé-Coll, gdyby parę razy do roku polski lub zagraniczny wirtuoz-organista wykonał na organach utwory Bacha lub dzieła nowoczesnych kompozytorów, nie byłoby to jeszcze rozwiązanie kwestji. Wówczas dopiero gdy muzycy i ogół w Polsce zrozumieją, że zanik organów i zanik wykształcenia wśród organistów — to luka w kulturze muzycznej, że nieznajomość dzieł Bacha, to wymazania jednej pięknej karty w dziejach muzyki; jeśli sprawami temi zainteresują się żywiej nasi muzycy i ogół, napewno będziemy wówczas mieli w Polsce i swoją piękną literaturę organową i swoich sławnych wirtuozów organistów i piękne instrumenty naszych fabryk organowych... Młodzi w to wierzą.

Bronisław Rutkowski.

KRONIKA

K. B. Jirák.

Listy z Pragi.

Najważniejszą manifestacją muzyczną kończącego się sezonu był bezsprzecznie drugi praski międzynarodowy Festiwal współczesnej orkiestrowej muzyki, urządzony pod egidą „Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej“, a staraniem jej czesko-słowiańskiej sekcji. „Międzynarodowe Tow.“ było jak wiadomo założone w r. 1922 głównie przez muzyków wiedeńskich, a przez to, że jego główna siedziba była na po-

czątku w Londynie, zaznaczało się tendencjami germanofilskiemi. Zasługą sekcji czesko-słowiańskiej, która przystąpiła oficjalnie do towarzystwa w styczniu 1923 i była do roku 1924 jedyną słowiańską sekcją (polska założoną została na festiwalu praskim w 1924 r., jugosłowiańska nie zorganizowała się jeszcze, rosyjska nie bierze udziału we wspólnej pracy) stało się osłabienie germanofilskich tendencji Towarzystwa. Dzięki temu, że już dwa Festiwale odbyły się w Pradze, uczyniony został wyłom w „salcburskich" (tj. wiedeńskich) tradycjach Towarzystwa, co wyjdzie przedewszystkiem na dobro narodów niegermańskich. W roku bieżącym osiągnięto już to, że oba Festiwale, orkiestrowy i kameralny urządzone były na gruncie *nieniemieckim*: w Pradze i w Wenecji, co dało możność Towarzystwu otrząśnięcia się z dotychczasowej jednostronnej tendencji, która sprawiała tak, że np. Francuzi od niej stronili. Wybór kompozycji zostawał w rękach międzynarodowego jury, tak że sekcja czeskosłowiańska nie miała nań większego wpływu niż jakakolwiek inna (zwracam uwagę na to z tego powodu, że w różnych cudzoziemskich referatach stale zjawiają się krytyczne uwagi co do programu pod adresem czeskosłowiańskiej sekcji). Byłoby rzeczą bardzo pożądaną, aby i inne słowiańskie sekcje rozpoczęły bardziej intenzywną działalność w łonie Towarzystwa tak, aby muzyka słowiańska zdobyła na Festiwalach należne jej stanowisko. W obecnych okolicznościach winnaby przedewszystkiem sekcja *polska* podeprzeć słowiańską pozycję. Na kongresach Towarzystwa nie była ona jednak dotychczas niestety urzędowo zastąpiona.

O kompozycjach, wykonanych na samym Festiwalu można rzec ogólnie, że były *słabsze*, niż na Festiwalu przeszłorocznym. Nie rodzi się przecież co rok tyle wybitnych dzieł, aby niemi można wypełnić programy trzech długich koncertów. Nie rodzi się zwłaszcza dostateczna liczba kompozycji *orkiestralnych*, bo dzisiejsza muzyka skłania się raczej ku zespołom kameralnym. Jest też bardzo słusznem postanowienie — uczynione w Pradze — że przyszłe Festiwale będą urządzane stosownie do przyjętych do wykonania prac. Jeżeli znajdą się między niemi kompozycje orkiestrowe -- będą urządzane (jeden lub dwa) koncerty orkiestrowe. Również koncertów kameralnych będzie tylko tyle ile ich będzie można wypełnić dobrą muzyką. System Festiwalów z ustanowioną przedtem liczbą koncertów będzie zatem na przyszłość zaniechanym. Festiwal w r. 1926 będzie prawdopodobnie urządzony w Zurychu.

Festiwal tegoroczny zagaiła Sarabanda Ferrucia Busoniego, niedawno zmarłego gienialnego pianisty i kompozytora, który był sympatykiem Tow. Muz. Współcz. Wykonanie tego utworu było pomyślane jako pełne pietyzmu wspomnienie autora — ku czemu kompozycja o ponurym charakterze nadawała się bardzo dobrze. Dzieł wybitnych było w oficjalnych koncertach niewiele. Z muzyki obcej było to przedewszystkiem: „Concerto grosso" Niemca Henryka Kaminskiego, dzieło naprawdę światowego znaczenia i zbożnej głębi — przeładowane tylko nieco splotami wielogłosowości. W stosunku do dzisiajszych prądów jest interesującem, że kompozycja ta stylem swoim sięga daleko w przeszłość, ku Bachowi. To potwierdza jedynie fakt, że muzyce dzisiajszej bliższy jest wiek 18-ty niż 19-ty. W drugim koncercie wzbudziło zajęcie kilka drobnych kompozycji napisanych przez Węgra Gyorgy Kósa, ucznia Bartóka, a kompozytora o prawdziwie twórczem napięciu. Również „Pastoralna symfonja" Anglika R. Vaughana Williamsa, chociaż w swych środkach zupełnie „nienowoczesna" wytrzymała konkurencję dzięki swej naiwnej bezpośredniości i swemu lirycznemu nastrojowi. Muzyka angielska zaczyna się nareszcie emancypować z niemieckiego wpływu, a jest zajmującem zjawiskiem, że szuka swej samodzielności na podobnych drogach jak muzyka narodów słowiańskich. Angielscy interpretatorowie Williamsa i jego szkoły stwierdzają przy tym angielskim renesansie wpływ czeskiego Dworzaka.

Trzeci koncert zaprezentował najznaczniejsze nazwiska dzisiajszej doby: Strawińskiego, Bartóka, Milhaud'a i Křenek'a. Utwór Strawińskiego („Symfonja na instrumenty dęte") nie został niestety wykonany dla przyczyn technicznych. „Concerto grosso" Ernesta Křenek'a odznaczyło się powagą charakteru — wypływającą z podobnych źródeł jak utwór Kaminskiego,

tylko, że z umyślnym uproszczeniem środków. Z Milhaud'a wybrane zostały niestety tylko fragmenty z muzyki scenicznej do „Proteusza" Claudel'a, rzeczy dosyć zajmującej ale nie stosownej na koncertową estradę. Oprócz Milhaud'a zastępował francuską muzykę Roland-Manuel z drobnym utworem (tempo di ballo) bez wielkiego znaczenia. Niemców i Austrjaków przedstawiali tu jeszcze E. Toch z utworami na kameralną orkiestrę o silnie abstrakcyjnym podkładzie, P. A. Pisk z schönbergowską „Partitą" i wreszcie Rudolf Réti, jeden z pierwszych założycieli Towarzystwa muzyki współczesnej, którego kompozycja — jedyna z całego Festiwalu — została słusznie zresztą wygwizdana. (Było to „Concertino" na fortepian i orkiestrę, autor grał partję fortepianową). Muzykę włoską reprezentował V. Rieti (Suita z baletu „Arka Noego") oraz G. F. Malipiero (Varizioni senza tema). Największe powodzenie na ostatnim koncercie zdobył Bela Bartók swą „Suitą taneczną", dziełem pełnem artystycznego polotu

Z czeskiej muzyki wykonane zostały utwory Witesława Nováka, Rudolfa Karla i Bogusława Martinu. Utwory Nováka i Karla są starszej daty i niezupełnie się zgadzały z ramami Festivalu. Pozatem symfoniczna baśń Novaka „Toman i nimfa" jest dziełem ze wszech stron wykonania godnem, a swemi muzycznemi myślami i swoją bogatą wielogłosowością i instrumentacją zupełnie jeszcze impresjonistycznem. Symfoniczna baśń Rudolfa Karla: „Demon" powstała w czasie pochodu legji czesko-słowiańskich na Syberji; jest to utwór pełen pessymizmu, do pewnego stopnia w architekturze niedociągnięty. „Half-time" Bohuslawa Martinu czerpie swą treść z życia sportowego a przedstawia nam przytem autora będącego w zupełnej zawisłości od Strawińskiego Z czesko-niemieckich kompozytorów przyszedł do słowa jedynie Fidelio Finke z nieco trystanowskim cyklem na śpiew i orkiestrę pt. „Abschied".

Wykonanie tych wszystkich koncertów było przedewszystkiem niezwykle wysoką zasługą znakomitego zespołu orkiestrowego: „czeskiej Filharmonji". — Z obcych dyrygentów, byli tu: Volkmar Andreae z Zurychu, Adrian C. Boult z Londynu, Alfred Casella z Rzymu i znakomity Erich Kleiber z Berlina. Większą częścią programu dyrygował jednak Wacław Talich, a jego przygotowanie i umiejętność przenikania różnych stylów wysunęły go na pierwszy plan, mimo poważnej międzynarodowej konkurencji.

Poza oficjalnymi koncertami urządziła sekcja czesko-słowiańska koncert wokalny w którego pierwszej części wykonał „Zespół śpiewaczy morawskich nauczycieli" (dyr. Ferd. Vach) szereg utworów nowoczesnej literatury chóralnej czeskiej, a druga część była poświęcona odśpiewaniu „Kantaty o ostatecznych rzeczach człowieka" Władysława Vycpálka, utworu, który w sposób pomnikowy reprezentuje dzisiajszy stan czeskiej muzyki. Wszyscy cudzoziemcy uznali dzieło to za punkt kulminacyjny Festiwalu. Władysław Vycpálek — do niedawna znany tylko dzięki swoim pieśniom i utworom chóralnym o djatonicznie prostolinijnej technice, wytworzył w tem dziale jakąś syntezę swego stylu. Na tekstach dwóch morawskich ludowych pieśni napisał głęboką medytację o żywocie i śmierci, skrystalizowaną w muzyce o właściwej sobie surowości a o wielkiej przytem sile emocjonalnej. Część chóralną śpiewał czeski „Hlahol", sola: Marja Veselá i Emil Burian, dyrygował V. Talich. Dzieło wzbudziło zasłużone zainteresowanie i zostało pozyskane dla wykonania kilkakrotnego za granicą. Wyciąg fortepianowy wyszedł staraniem „Hudebni matici" w Pradze.

Prócz tego odbył się w okresie Festiwalu szereg przedstawień z pomiędzy których na uwagę zasługuje przedewszystkiem teatralne przedstawienie państwowego Konserwatorjum. Były tam wykonane przez szkołę operową i orkiestrę Konserwatorjum dwa dzieła skrajnie modernistyczne: „Sokrates" Erika Sati'ego zmarłego niedawno francuskiego modernisty, poraz pierwszy na sposób sceniczny, oraz D. Milhaud'a groteska baletowa „Le boeuf sur le toit". Pierwszym utworem dyrygował O. Ostrčil, drugim uczeń kursu kapelmistrzowskiego przy Konserwatorjum Franciszek Krejči, zdolny młody kompozytor. Praskie Konserwatorjum jest jedyną instytucją, która się odważa na eksperymenty wprowadzania utworów tak skrajnie nowoczesnych.

Wielkie zajęcie obudziła również premjera nowej opery Leosza Janačka, którą dano podczas dni festiwalowych w Narodnym Diwadle. Opera ta o treści wziętej z życia zwierzęcego jest przykładem ogromnej żywotności kompozytora (urodzonego w 1854 r.) ale nie jest według mnie postępem wobec dzieł poprzedzających.

Winą tu jest przedewszystkiem nie zbyt jasne, a pod względem formy mało zwięzłe libretto, które w większości scen nie dozwala na rozwinięcie szerszych, płynniejszych środków muzycznego wyrazu. Więcej niż kiedykolwiek razi tu maniera techniczna Janaczka polegająca na zużywaniu fragmentarycznem motywów bez ich głębszego opracowania. Najszczęśliwsze momenty posiada koniec dzieła, w którym muzyka wznosi się na wyżyny jakiegoś panteistycznego hymnu. — Wykonanie pod dyrekcją Otokara Ostrčila było wybitne — trwałego powodzenia jednak opera nie zdobyła.

Z pomiędzy przedstawień operowych przed Festiwalem danych należy podkreślić wykonanie opery „Blanik" Zdenka Fibicha (1850—1900), dzieła z lat młodych, które cierpi również z powodu słabego libretta. Jako jeden z utworów, przygotowanych do cyklu jubileuszowego Fibicha był danym przed letniemi wakacjami „Smir Tantalür", druga część epokowej melodramatycznej trylogji Fibicha: „Hippodamja"; pierwsza część tej trylogji „Námluvy Pelopovy" wzbudziły wielkie zainteresowanie w czasie zeszłorocznego Festiwalu. Na wykonanie „Smiru Tantala" złożyły się najlepsze siły dramatu teatru narodowego pod dyrekcją muzyczną Ostrčila, a wynik artystyczny stał się prawdziwym świętem czeskiego teatru. (Trzeba też wspomnieć o pięknych dekoracjach Wlastislawa Hoffmana). O obydwóch tych dziełach napiszę obszerniej skoro cały cykl Fibicha będzie wystawiony. Z nowinek domowych zawiodło przedstawienie jednoaktowej opery Jana Zelinky: „Dceruška hostinskyego". Młody kompozytor przepełnił większość scen hucznie instrumentowaną polifonją, która wszelki dramatyczny żywot na scenie przytłacza i uniemożliwia zrozumienie śpiewanego słowa. Mimo to jest ona pokazem dramatycznego talentu, który się niewątpliwie lepiej objawi w przyszłych dziełach. Równocześnie z tą operą dawany balet Strawińskiego: „Petruszka" zdobył sobie i na czeskiej scenie duży sukces dzięki, swym niesłychanie żywym barwom. Jego wykonanie pod dyrekcją Ostrčila (który z całem oddaniem dyrygował również premjerą Zielinki) było we wszystkich szczegółach niezwykle świetne. Na końcu sezonu*) był jeszcze wykonany balet Różyckiego: *Pan Twardowski,* który po dalszej przerwie był pokazem próbnym polskiej muzyki na czeskiej scenie. Wykonanie spotkało się z bardzo serdecznem przyjęciem — a przyszły sezon rozpocznie się znowu szeregiem przedstawień Pana Twardowskiego.

Tegoroczny sezon praski był niezwykle bogaty i przeciągnął się aż do letnich miesięcy. Objawem prawdziwie pocieszającym był fakt, że prawdziwie artystyczne produkcje dawały i dobre finansowe rezultaty. Na niepewne efemerydy niema w muzycznem życiu praskiem miejsca, a wszystkie prawdziwe godne usiłowania doznają zawsze zasłużonej oceny. W tem znaczeniu należy też zaznaczyć powodzenie obu koncertów zespołu: Motet et Madrigal pod dyrekcją Henryka Opieńskiego. Chociaż kultura śpiewu chóralnego stoi u nas na bardzo wysokim stopniu, to przecież występy tego zespołu zwbudziły zasłużoną uwagę, tem bardziej, że podobnego ensemble'u, wykonującego specjalnie starą wokalną literaturę w Pradze dotychczas nie mamy. Z wielką sympatją były witane utwory starej literatury polskiej (Zielenski etc.), również jak wykonanie kompozycji dawnego czeskiego kompozytora Haranta z Polžic. Od czasu występów słynnych angielskich „English singers" nie miała dawna muzyka w Pradze podobnego powodzenia. Przykład „Motet i Madrigal" ma w Pradze zachęcić do założenia podobnego zespołu. Również i w Bernie koncert Motet i Madrigal uwieńczony był wielkiem powodzeniem.

Listy ze Szwajcarji.

Henryk Opieński.

Teatr w Mézières.

(*„Judyta" René Moraxa i Artura Honnegera.*)

Gdzie jest *Mézières?* zapytanie jeden z czytelników i nie będzie w tem nic dziwnego. Gdyby nie przedstawienia teatralne dzisiaj dosyć głośne

*) 8 lipca (przyp. Red.)

na Zachodzie Europy niktby o tej małej wiosce szwajcarskiej nie wiedział. Nie jest ona żadnym modnym „Kurortem“ — nie posiada żadnych specjalnych atrakcji prócz pięknego położenia wśród falujących pagórków i lasów watlandzkiego kantonu; a przecież od lat blisko dwudziestu stała się środowiskiem specjalnie szwajcarskiego ruchu artystycznego. — Usunięcie owego środowiska poza obręb uczęszczanych — mniej lub więcej modnych — miejscowości kuracyjnych było zresztą umyślne; chodziło bowiem o stworzenie instytucji czysto swojskiej — dla Szwajcarów nie dla cudzoziemców. Pod tym względem — jak równie pod względem samej zasady na jakiej teatr ten został założony jest to sprawa bardzo interesująca. Chodziło tu bowiem tak dobrze o podniesienie ogólnego poziomu teatralnych widowisk — w których w Szwajcarji i we Francji (a u nas podobnie), farsa wypiera gust wielkiego dramatu — jak o zainteresowanie bezpośrednie do teatru szerokich warstw publiczności, która w owych przedstawieniach sama bierze udział. Samo powstanie teatru w Mezières datuje od r. 1908-go, w którym to roku obchodzono w całym kantonie Vaud (po niemiecku Wattland) uroczystości złączone z setną rocznicą wcielenia tegoż kantonu (którego właściwą stolicą jest Lausanne) do konfederacji szwajcarskiej. — Pierwsze przedstawienia odbywały się w hangarze tramwajowym w Mézières. Powodzenie jakie zdobyła wówczas sztuka René Moraxa „la Dîme“ z muzyką Al. Dénéréaz zachęciło do stworzenia stałego komitetu, który zajął się sprawą wybudowania „teatru“ oraz stałego urządzania widowisk teatralnych; komitet ten wykonawczy ma poparcie w komitecie honorowym — na którego czele stoi każdorazowy prezydent Rzeczypospolitej szwajcarskiej, a do którego od samego początku należał I. J. Paderewski. Należy bowiem przytem objaśnić, że twórcy tego teatru bracia: poeta René Morax i malarz Jan Morax zamieszkują w *Morges* w stałej od lat blisko trzydziestu siedzibie Paderewskiego. Przy budowie teatru zadowolniono się najzwyczajniejszą konstrukcją drewnianą — posiadającą zupełnie prymitywnie urządzoną scenę i przeszło 1000 miejsc na wznoszących się amfiteatralnie prostych drewnianych ławkach. Jedyną właściwością scen jest to, że posiada z frontu schody prowadzące w głąb orkiestry oraz z każdej strony po dwa boczne wejścia — widoczne przy zapuszczonej kurtynie; — system ten daje reżyserji pole do wielkiego urozmaicenia mise en scène i do malowniczego grupowania tłumów. Jeżeli zwłaszcza tłumy te śpiewają, to przez ustawienie ich na schodach wiodących do orkiestry ogromnie jest ułatwiony kontakt z kapelmistrzem. Przedstawienia w teatrze w Mézières — noszącym właściwą nazwę: Thèatre du Jorat („Jorat“ jest to nazwa tej części kantonu Vaud, na której położona jest Lausanne) — odbywają się co dwa lata; dotychczas prócz „Orfeusza“ Glucka, dawano jedynie prawie sztuki R. Moraxa, z których przed wojną największy sukces zdobyły dramaty narodowe: Aliénor i Wilhelm Tell. Wojna przerwała oczywiście działalność teatru, którą wzowiono dopiero w roku 1921-ym wystawieniem biblijnej sztuki R. Moraxa: Król Dawid — z muzyką Artura Honeggera, kompozytora szwajcarskiego, który zaczął dopiero wsławiać wówczas swoje nazwisko. W roku 1923 wystawiono wielką sztukę patrjotyczną Major *Davel* (z powodu stuletniej rocznicy śmierci tego wielkiego patrjoty, który walczył o wolność kantonu Vaud); piękną muzykę do Davela napisał Gustaw Doret, w bieżącym roku przyszła kolej znowu na sztukę biblijną pt. Judyta, z muzyką Honeggera. System przedstawień w teatrze Jorat polega na tem, że do ról najważniejszych angażuje się zwykle bardzo dobre siły fachowe a resztę ról powierza się zamiłowanym w poważnej sztuce dramatycznej amatorom — ćwiczonym przez fachowego reżysera. Amatorskie również są *chóry* składające się ze wszystkich warstw społeczeństwa — natomiast *fachową* bywa zawsze orkiestra.

Przedstawienia rozpoczynają się zwykle w połowie lub w końcu maja i trwają do połowy lipca — dwa lub trzy razy na tydzień; w soboty i niedziele popołudniu — w inne dni wieczorem. Jest to więc system „stagione“, który w 20 do 40 przedstawień ma pokryć i zwykle prawie pokrywa wysokie nieraz koszta imprezy. — Do Mézières prowadzi z Lausanne'y linja tramwajowa — w czasie trwania przedstawień specjalnie powiększająca liczbę wagonów i pociągów; prze-

jazd piękną drogą wnoszącą się miejscami do 750 m. wysokości nad poziom morza, trwa godzinę i kwadrans. —

Wystawiony w roku bieżącym dramat René Moraxa p. t. *Judyta* jest zobrazowaniem teatralnem odpowiedniego ustępu z Biblji. Cechuje go prostota i naturalność akcji, przy braku jednak szukania głębszej psychologji w samej bohaterce. — Nie wdając się bliżej w ocenę krytyczną dramatu zajmiemy się bliżej ilustrującą go muzyką. *Artur Honegger* należy bowiem na najbardziej może utalentowanych muzyków nowoczesnych — w każdym razie w plejadzie tak zwanej francuskiej „szóstki" uważanym jest za wschodzącą gwiazdę pierwszej wielkości. Ilustracja, jaką skomponował do dramatu Moraxa składa się z szeregu numerów zbiorowych (chóry żeńskie, mieszane i męskie z orkiestrą), dwóch śpiewów solowych Judyty i intermedjów orkiestrowych. Jest to muzyka nawskroś „modernistyczna", w której oczywiście pojęcia tak zwanego *piękna* w muzyce muszą być traktowane z zupełnie nowoczesnego punktu widzenia. Jeżeli chodzi o *robotę* muzyczną to jest ona bezsprzecznie pierwszorzędna; umiejętność wydobycia kolorytu z niewielkiego kompletu instrumentów — efekty wokalne — inwencja rytmiczna są imponujące; polyfonja — styl imitacyjny — traktowane z widocznym zamiłowaniem. (Program analityczny podkreśla że „autor jest entuzjastycznym uczniem I. S. Bacha".) Napróżno byśmy jednak szukali szeroko rozpiętej frazy muzycznej, lub architektury o spokojnej „solidnej" fasadzie; fragmentaryczność motywów jest cechą tej muzyki, która w I-ym akcie (lamentacje kobiet obleganej przez Holofernesa Betulji i aria Judyty) największe robi wrażenie. Dalszy ciąg polega raczej na umiejętności operowania pewnymi technicznymi procederami, które posiadają swój wypróbowany efekt, a przytem ustawiczną *atonalnością* sprawiającą wrażenie... monotonne! Dopiero końcowy chór męski z orkiestrą ilustrujący zwycięską bitwę, daje dzięki niezwykłej *rytmicznej* inwencji wrażenie nowości pomysłu. Muzyka Judyty jest w każdym razie nader interesującą próbką tego typu muzyki, któremu można dać raczej nazwę „muzyki teraźniejszości" niż „muzyki przyszłości". Dezorganizacja bowiem nie może być podstawą ewolucji; pewne jej objawy mogą działać dodatnio na rozwój techniki kompozytorskiej — tak jak dodatnio na rozrost zboża działa mierzwienie gruntu — zapomocą materji gnijących — a więc zdezorganizowanych, a mimo to przynoszących pożytek ale nie mam wrażenia aby ta właśnie muzyka ostała się czasowi. Oczywiście, że wielki talent zawsze znajdzie coś do powiedzenia bez względu na to jakim językiem przemawia; ale wielki talent nie szuka też wyłącznie efektów zewnętrznych aby myśli swe wyrażać. — A niejednokrotnie odnosi się wrażenie, że wielu z modernistycznych kompozytorów przelicytowuje się w wyszukiwaniu nie myśli muzycznych ale nowych, najnowszych, naj-najnowszych *efektów* dźwiękowych.

Wracając do przedstawienia Judyty w teatrze w Mézières należy podnieść stronę wykonawczą ról najgłówniejszych: Judyty i Holofernesa. Judytą była znana francuska śpiewaczka pani Claire Croiza, Holofernesem aktor paryski p. P. Alcover. Pani Croiza nietylko cudownie śpiewała, ale grała i deklamowała swoją rolę pierwszorzędnie; godnym jej partnerem był równie naiwno-pyszny jak brutalny Holofernes: p. Alcover. Amatorowie grający mniejsze role wywiązali się ze swego zadania doskonale dzięki wskazówkom reżysera p. do Mièville z paryskiego teatru du Vieux-Colombier. — Chóry — zwłaszcza żeńskie i mieszane (męskie nie były liczne) spełniły swoje — pod względem utrzymania tonalności — trudne zadanie bardzo dobrze — — orkiestra pod dyrekcją Artura Honeggera była bez zarzutu. Wystawienie Jutyty wywołało w prasie sądy rozmaite — wielkiego powodzenia jednak przedstawienia te, których odbyło się szesnaście nie zdobyły.

Rozpisując się szeroko o teatrze w Mézières mam na myśli jego wysokie kulturalne znaczenie; stworzenie podobnej — lub podobnych placówek u nas w Wielkopolsce na Pomorzu lub Śląsku byłoby bardzo pożądane. Wiadomo, że zamiłowanie do wielkiego repertuaru teatralnego zanika u nas zupełnie bo teatry — prowincjo-

nalne zwłaszcza nie mogą sobie na taki repertuar pozwolić. Wciągnięcie sił amatorskich — tworzenie od czasu do czasu pewnego rodzaju festiwalów teatralno-muzycznych — odpowiednio artystycznie przygotowanych w różnych prowincjonalnych centrach, może być ważną dźwignią dla podniesienia twórczości dramatycznej oraz gustów i zamiłowań dla sztuki wzniosłej i podnoszącej ducha. A taka tylko sztuka jest trwałą i takiej oddziaływanie na dusze ludzkie jest zbawienne.

„Święto Winobrania“ w St. Aubin pod Neuchâtelem.

Podobnie jak nasze przez lud wiejski obchodzone „dożynki" — święconą bywa w krajach uprawiających kulturę winogradu uroczystość zebrania dorocznego plonu. Obchód ten którego tradycje sięgają niepamiętnych czasów odbywa się przy towarzyszeniu odpowiednich śpiewów i tańców. — O ile jednak u nas dotychczas „dożynki" nie wyszły poza obyczaj wyłącznie ludowy — o tyle właśnie w Szwajcarji „La fête de vignerons" z czysto ludowego obyczaju przedostała się już dawno w sferę twórczości artystycznej. Zwłaszcza w Vevey — jednem z bardzo starodawnych miast nad jeziorem Lemanu — weszło od paru wieków w tradycje urządzenie co pewien przeciąg czasu — ostatnio co lat dwadzieścia — wielkiego festynu muzycznego połączonego z odpowiedniem kostjumowem widowiskiem — na tle ludowej muzyki i ludowego obyczaju. „Święta winobrania" urządzane w Vevey a sięgające tradycją XVII-go wieku zachowują przytem dawny styl wymagający w tekście obrazów z mitologji greckiej i rzymskiej pomięszanej niby w „Nocy listopadowej" Wyspiańskiego z współczesno-realistycznemi obrazami „Święta winobrania". Najbliższe takie święto przygotowuje się na rok 1927; muzykę do tekstu napisanego przez poetę Girarda już komponuje Gustaw Doret, który również do ostatniej „Fête do vignerons" (w r. 1905) pisał muzykę. Wyborem poety i muzyka, którym ma być powierzone napisanie odpowiedniego literacko-muzycznego tekstu, zajmuje się specjalny komitet — w którego łonie zawsze prawie odbywa się gorąca walka wyborcza; — opinja publiczna śledzi ją gorączkowo i niejednokrotnie głos zabiera. Na jaką skalę zakrojone są owe widowiska — odbywające się na wolnem powietrzu — nad brzegiem jeziora na rynku Veveyskim, może dać dostateczne pojęcie fakt że budżet przeznaczony na urządzenie Fête de vignerons" w roku 1927 wynosi miljon franków szwajcarskich.

Nieco inny charakter niż tradycjonalna feta w Vevey miało „Święto winobrania" urządzone w roku bieżącym w St. Aubin koło Neuchâtel'u.

Niewielka stosunkowo wieś, w której stale mieszka Emil **Lauber**, jeden z bardzo czynnych muzyków szwajcarskich, przytem kompozytor, zainaugurowała i doprowadziła do skutku bardzo piękną manifestację muzyczno-teatralną, wysnutą z ludowych zwyczajów i obyczajów — i to wyłącznie własnemi wiejskiemi siłami. A te siły wykonujące składały się prócz solistów: śpiewaków i deklamatorów, z chóru mieszanego (tutaj przyszły z pomocą najbliższe sasiedztwa i chór wynosił blisko 300 osób!), z chóru dziecięcego, orkiestry dętej, fanfary i małego kompletu chłopskiej muzyki tanecznej.

Trudno opowiedzieć piękność miejsca, które wybrano na to widowisko. Ścieżką leśną — specjalnie na ten cel zrobioną dochodzi się na jakie 200 metrów powyżej St. Aubin na olbrzymie pastwisko, z którego roztacza się cudowny widok na jezioro neuchâtelskie, a które posiada zupełnie przypadkową falistość amfiteatru. Z jednej strony pochyla się lekko na dużej przestrzeni (było na tej pochyłości ustawionych 1000 miejsc siedzących), poczem podnosi się — tworząc łagodny pagórek zakończony wieńcem starych drzew; i to była scena. Jedyną dekoracją na zboczu owego pagórka stanowiło niewielkie pole urządzone specjalnie pod uprawę winogron, a zakończone w górze rodzajem bramy z kolorową kurtyną, za którą stała sztuczna dekoracja: olbrzymia prasa do wyciskania wina — skopjowana z istniejącej jeszcze w St. Aubin prasy z wyry-

tym rokiem 1725. — Program widowiska polegał na przedstawieniu pracy przy uprawie wina, poprzedzonej historycznym prologiem. Prolog ten miął za zadanie przypomnieć historję tej części Szwajcarji noszącej miano „Pays de la Béroche", której wina słynęły z dobroci już w XIII-ym wieku. Stare zamki w Gorgier i Vaumarcus (najbliższe sąsiedztwo St. Aubin) świadczą po dziś dzień o potędze magnackich rodów, które niegdyś nieustanne z sobą toczyły walki — dopóki nie wyczerpały się zupełnie w tych jałowych sporach — i nie ustąpiły miejsca zdrowej pracy ludu na własnej ziemi. Taki epizod walki — przedstawionej zresztą jako literacka dysputa — daje prolog widowiska, będący przytem sposobnością do cudownych efektów obrazowo - kolorystycznych; średniowieczne kostjumy orszaku myśliwych odbijające się od zieleni łąk — ukazująca się niespodzianie na pagórku na tle błękitu nieba grupa pań na koniach prowadzonych przez pięknie ubranych paziów — były to pełne uroku dekoracyjne wrażenia. Podkład muzyczny tej deklamowanej sceny stanowią przeważnie myśliwskie fanfary. W klasyczny grecki strój ubrany koryfeusz — w towarzystwie heroldów-trębaczy, tłomaczył i zapowiadał dalszą treść widowiska, przedstawiającego w bardzo pomysłowy sposób uprawę winnicy. Prace wczesnej wiosny — przekopywanie ziemi — stawiania tyczek obok tkwiących w ziemi bezlistnych szczepów odbywają się na tle śpiewu chóralnego, który niby grecki „choros" zajmuje jedną stronę pagórka; śpiewaczki i śpiewacy w kostjumach ludowych — kantonu Neuchâtel. Potem znowu od szczytu pagórka zbiega tańcząc i śpiewając olbrzymi korowód barwnie przybranych dzieci: to symboliczny maj w czasie którego winna latorośl wypuszcza liście. Za każdym szczepem winnym staje jedno dziecko i za pomocą lekkiego — a niewidzialnego pociągnięcia sznurka — wyciąga zieleniejący (oczywiście sztuczny) winny krzak — tak że w przeciągu minuty przy dźwiękach miłej rytmicznej piosenki — cała winnica pokrywa się liściem. W podobny sposób przeprowadzony jest — przy pomocy starszych kobiet — efekt ukazywania się dojrzewających winnych gron, zawsze z towarzyszeniem odpowiedniego chóru à capella. Następuje małe Intermezzo; oświadczyny miłosne właściciela winnicy p. Marcina uczynione pięknej pannie Marji — pracownicy w winnicy: duet solistów śpiewany — również à capella — wreszcie zbieranie winogron — wyciskanie moszczu — tańce — i znowu odpowiednie solowe i chóralne toasty i śpiewy, potem tradycjonalny pochód masek poprzedzony orkiestrą dętą a wreszcie przy ukazaniu się Związkowego tj. szwajcarskiego sztandaru końcowy chorał (chór mięszany z orkiestrą dętą): hymn na cześć ziemi rodzinnej. — Tak w ogólnych zarysach przedstawiało się owe „Święto wionobrania" w St. Aubin, którego główne znaczenie leżało nie w bezwzględnej wartości muzycznej komponowanych chórów czy deklamowanych wierszy i nawet nie w tem, że całość stojąca na wysokim artystycznym poziomie była wykonana wyłącznie siłami amatorskimi jednej czy trzech sąsiadujących z sobą wiosek, ale w tem, że wskazała na źródła żywe narodowej sztuki. Było to niezmiernie interesujące przeciwstawienie kierunkowi tegorocznego widowiska w Mezières, innych elementów sztuki teatralnej — czerpanych z własnego narodowego życia. Dlatego też warto, abyśmy znali podobne objawy artystycznego życia u obcych i nie naśladując zaczęli też szukać u siebie, w swoich tak bogatych zasobach folkloru, zródeł dla tworzenia nowych form sztuki tak muzycznej jak teatralnej. Święto „dożynek" jest przecież u nas tematem zupełnie nie wyzyskanym — a ileżby z niego można wyciągnąć materjału!

Przedstawień „Święta winobrania" w St. Aubin zapowiedzianych było osiem; wszystkie dotychczasowe (pierwsze odbyło się 28 sierpnia) odbyły się przy najpiękniejszej pogodzie. Dochód z przedstawień (nb. współudział orkiestry miejscowej, prawdziwych „winieronów" to jest wieśniaków-specjalistów od uprawiania winnicy i wszystkich aktorów jest bezinteresowny) ma być przeznaczony na jeden z gospodarskich celów gminy St. Aubin (wybudo-

wanie własnej przystani na jeziorze Neuchâtel. — Oryginalnością muzyczno-techniczną kompozycji E. Laubera był jej charakter czysto-wokalny, który pozwalał na daleko większą swobodę całej akcji niż, gdyby podkład muzyczny używał przez cały ciąg widowiska dwóch czynników, tj. chóru solistów i orkiestry równocześnie; zwłaszcza wobec warunków obszernego terenu pod gołem niebem było to bardzo trafne rozwiązanie kwestji. — Gdyby tak u nas pomyślano nad próbą artystycznego — na większą skalę — uscenizowania dożynek i gdyby się znalazł kompozytor, którzyby się tego zadania podjął???

SPRAWOZDANIE Z NUT

Władysław Macura: „Na Anioł Pański" na chór męski à capella.

Utwór ten jest jakoś nieproporcjonalnie ułożony — obciążony zbytnio pod względem wyrazu (a przynajmniej chęci w tym kierunku), przeładowany nieco wymyślonemi ideami w części pierwszej poto, ażeby w drugiej (andante religioso) przeprowadzić zupełnie bladą, fałszywie patetyczną, dogadzającą feretronowo-patrjotycznemi smakowi, gromką muzykę. Rażący niesmak tej części nie występowałby tak jaskrawo, gdyby nie był poprzedzony intrygującą częścią pierwszą, po której oczekuje się dalszego w tym kierunku rozwoju a nie zupełnego zerwania i zaczęcia znów czego innego i to tak rażąco nieodpowiedniego. Pod względem formy również jest bezład jak i pod względem treści. A dzieje się to widocznie dlatego, że kompozytor jest równocześnie autorem najniedorzeczniejszego w świecie tekstu.

M. Karol Prosnak: „Wesele sieradzkie" obrazek charakterystyczny na chór miesz. à capella.

Utwor ten wykonany był pod kier. kompozytora na Wszechpolskim zjeździe śpiewackim w Poznaniu (1924) i zrobił bardzo dobre wraenie swą zwartością, logicznością budowy, jędrnością rytmu i doskonałem brzmieniem. Jako rzecz nie nastręczająca zbytnich trudności a bardzo wdzięczna w wykonaniu znajdzie bardzo szerokie zastosowanie.

F. Rybicki: W Noc Majową na chór mieszany.

Melodyjny, przystępny, z poczuciem proporcji i ze znajomością gramatyki napisany utwór, nadający się bardzo do różnych okolicznościowych występów a także i popisów. *S. W.*

Wiadomości bieżące.

Warszawska opera w tym roku rozpoczęła sezon wcześnie i odrazu polską premjerą, mianowicie „Zygmuntem Augustem" Joteyki. (Szczegółowe sprawozdanie ukaże się w nast. nr. „Przeglądu"). Jest to dobry początek, świadczący o dobrych chęciach i zamierzeniach. W tym sezonie na scenie warszawskiej ma być wystawiony cały szereg polskich oper.

Opera poznańska w przeciwieństwie do warszawskiej (w tym roku) przeżywała bardzo ciężki i bolesny kryzys. Został rozbity świetny zespół solistów, orkiestry długi czas nie było; o otwarciu sezonu nie mogło być w tych warunkach mowy. Żeby śpiewacy nie próżnowali postanowiono grać operetki z akompanjamentem orkiestry wojskowej, a tymczasem prowadzono rozmowy z właściwą orkiestrą. O co właściwie się rozchodziło, nikt nic nie wiedział. Przedmiotem nieporozumień przypuszczalnie były gaże, ale niektórzy mówią, że jeszcze coś innego. Na tych przewlekłych i zdaje się głównie nieumiejętnych rokowaniach obie strony straciły bardzo dużo. Długo znów trzeba będzie pracować nad przywróceniem poprzedniego kwitnącego stanu i dobrej tak nieoględnie narażonej sławy opery poznańskiej.

Opera pomorska. Nowo zorganizowana pod tą nazwą objazdowa opera ma obsłużyć Toruń, Bydgoszcz i Grudziądz. Dyrektorem został mianowany były kapelmistrz opery poznańskiej *p. Jerzy Bojanowski.* Na otwarcie, które miało nastąpić około 15. b. m. w Toruniu, wybrano „Halkę".

Opera lwowska po długim i przewlekłym kryzysie została jednakże utrzymana przy życiu

pospołu z operetką. Dyrektorem miejskich teatrów lwowskich został mianowany p. Barwiński. Operę lwowską należałoby jednak oddać w czyjeś energiczne i fachowe ręce.

Katowice starają się zorganizować w tym roku przedstawienia operowe w swym teatrze. Podobne słuchy krążą i o *Wilnie* w związku z imprezą Osterwy. *Kraków* zdaje się już zupełnie zarzucił myśl stworzenia i utrzymania u siebie stałego teatru operowego. W ciągu lata zjechała do Krakowa na gościnne występy część opery warszawskiej, ale zbytniego powodzenia nie zaznała. Osobliwością było urządzenie przedstawienia operowego na dziedzińcu Wawelskim. Ciekawe są przyczyny dla których *Łódź* (drugie zdaje się z rzędu miasto w państwie) nie może się zdobyć na własny teatr operowy. Przecież *Stanisławów* nawet czynił kiedyś wysiłki w tym kierunku.

Feliks Nowowiejski napisał prolog bohaterski na chóry, orkiestrę, organy i deklamację p. t. „Testament Bolesława Chrobrego". Pierwsze wykonanie przez poznanski chór „Harmonja" pod dyr. St. Kwaśnika nastąpiło w niedzielę 13 b. m. na otwarciu nowego mostu Bolesława Chrobrego w Poznaniu w obecności Prezydenta Rzeczypospolitej.

Józef Śliwiński objął kierownictwo *Instytutu Muzycznego* w Krakowie, którego założycielką i kierowniczką była niedawno zmarła Klara Czopp-Umlaufowa.

† *Karol Namysłowski*, słynny twórca włościańskiej orkiestry symfonicznej zmarł 25 sierpnia w majątku rodzinnym Chomęciskach Szlacheckich. Orkiestra jego pod batutą syna Stanisława odbyła niedawno podróż propagandową po Ameryce.

Kwartet smyczkowy Karola Szymanowskiego został wzięty na repertuar tegorocznego tournée koncertowego słynnego zespołu znanego pod nazwą: „Flonzaley-Quartet". Zespół ten istniejący od lat blisko dwudziestu jest więcej znanym w Ameryce niż w Europie, chociaż żaden z jego członków nie jest amerykaninem, a nazwę swą nosi od miejscowości znajdującej się w Szwajcarji (około Chexbres w Kantonie Vaud). Powstał on dzięki zamiłowaniu do sztuki a specjalnie do muzyki kameralnej — bankiera amerykańskiego p. de Coppet, którego piękna posiadłość w Szwajcarji (w której zawsze część roku spędzał) nazywa się Flonzaley. Tam właśnie został spisany kontrakt między p. de Coppet a czterema muzykami gwarantujący im na szereg lat spokojny byt poświęcony jedynie pracy nad udoskonaleniem zespołu. *Adolfo Betti* (włoch, I skrzypce), *Alfred Pochon* (szwajcar, II skrzypce), *Ugo Ara* (włoch, altówka), *Iwan d'Archambeau* (belg, wiolinczela) zasłynęli wkrótce jako pierwszorzędny zespoł kwartetowy i jeszcze na parę lat przed śmiercią swego fundatora (która nastąpiła pod koniec wojny) zaczęli pracować o własnych siłach — niepotrzebując niczyjej pomocy; W ostatnich czasach alto-wiolista Ara został zastąpiony przez rosyjskiego artystę Mikołaja Moldawana. Kwartet „Flonzaley" daje corocznie 80 koncertów w Ameryce a około 20 we Francji, Anglji i Belgji; po krótkim odpoczynku na początku lata zjeżdżają się członkowie kwartetu w Szwajcarji, pracując nad repertuarem w miłej posiadłości p. Pochon położonej w Lutry nad jeziorem Lemańskiem. Tam też zostałem zaproszony dla wysłuchania próby z kwartetu Szymanowskiego, którego partyturę znałem z rękopisu nadesłanego na konkurs warszawski w r. 1921. Dzieło na wskroś nowoczesne dalekim jest jednak od tego sztucznego a kaleczącego uszy dziwactwa harmonji a raczej kakofonji jaką odznaczają się ultramodernistyczne utwory. Część druga (Andante) jest przepiękna — wstęp pierwszej części pełen głębokich akcentów — część ostatnia (dowcipnie przeprowadzona fuga) mimo swej naznaczonej w głosach polytonalności nie wykazuje żadnej chropowatości dźwięku. W charakterze swym przypominając nieco Scherzo nie posiada zakończenia, któreby koronowało całe dzieło; jest to jedyną techniczną wadą utworu — który mimo to o wiele przewyższa — (jak twierdzili członkowie kwartetu Flonzaley) stosy współczesnej literatury kwartetowej. Cieszymy się bardzo, że kwartet Szymanowskiego w świetnej interpretacji będzie figurował w tym roku na stu blisko amerykańskich programach koncertowych. *H. O.*

† *Bolesław Domaniewski* długoletni dyrektor Towarzystwa Muzycznego w Warszawie oraz

wyższej szkoły muzycznej przy tem Towarzystwie istniejącej zmarł w początku bieżącego miesiąca. Od lat kilkunastu złożony ciężką niemocą (bezwładem nóg) oddawał się mimo to z zapałem pedagogji, nie opuszczając wcale mieszkania. Uczeń Antoniego Rubinsteina swego czasu wybitny wirtuoz fortepianista poświęcił się Domaniewski od czasu przeniesienia się z Krakowa do Warszawy (w 1905 r.) wyłącznie prawie pedagogji. — Słynnem do dziś dnia jest jego „Vade mecum“ — a szereg wybitnych uczniów tworzy całą niemal szkołę. — Towarzystwu Muzycznemu oraz Szkole Im. Chopina przesyłamy serdeczne wyrazy współczucia. —

Bliższą charakterystykę ś. p. B. Domaniewskiego pióra jednego z jego uczniów umieścimy w najbliższym numerze.

Red.

„Pan Twardowski“ balet Różyckiego wystawiono 9 lipca w Pradze w Narodnem Divadle z wielkim przepychem i powodzeniem.

Balet Warszawski wyjeżdża w przyszłym sezonie na szereg występów do Barcelony (Muz.)

Zastępstwo polskie w dwóch zagranicznych pismach muzycznych: „Signale für Musikalische Welt“ (Berlin) i „Musical Courier“ (Ameryka) zostało powierzone p. Dr. Alfredowi Plohnowi (Lwów, Legionów 5).

Karol Szymanowski napisał książkę p. t. „Fryderyk Chopin“.

* * *

† *Erik Satie,* jeden z wiecznie młodych przedstawicieli ruchu modernistycznego w muzyce umarł w Paryżu.

Nowe organy o 140 głosach i czterech manuałach stanęły w katedrze kolońskiej. (Kur. Poz.)

Nadja Boulanger, znakomita francuska wirtuozka organowa objechała z dużem powodzeniem Amerykę, wygłaszając odczyty o muzyce francuskiej i odtwarzając na organach utwory przeważnie starych mistrzów francuskich, nie zaniedbując przytem i współczesnych kompozytorów, w tej liczbie i siebie. Próbowała również i karjery kapelmistrzowskiej, ale z mniejszem powodzeniem.

Paryski zespól instrumentów dętych wykonał na swym ostatnim koncercie następujący program: tercet humorystyczny na flet, obój i fagot *J. Röntgena* Sonatę na waltornię i fortepjan *Ch. Koechlina.* Suitę na 2 flety, obój, klarnet, waltornię i fagot *Pawła Pierné.* Sześć utworów na 4 waltornie *N. Czerepnina.* Sonatinę na flet i fortepjan *H. Tansmana.* Esquise et chant d'Espagne na klarnet i fortepjan *G. Samazeuilh'a.* London sketches, suita humor *Fr. Casadesus'a.*

Córki Roberta Schumanna dwie sędziwe panny Marya i Eugenja mieszkają od lat wielu stale w *Interlaken* w Szwajcarji. Ponieważ po wojnie znalazły się w bardzo skromnych warunkach finansowych (widocznie wydawcy, którzy krocie zarobili na wydawnictwach dzieł Schumanna nie bardzo dbają o swoje obowiązki) — zajęło się niemi *Amerykańskie Towarzystwo Muzyków.* Towarzystwo to od czasu swego założenia, tj. od 1907 roku urządzało składki i koncerta na fundusz pomocy dla niemogących pracować i zarabiać artystów muzyków i fundusz ten wynosi dzisiaj 100 000 dolarów. Osobna pozycja, z której procenty są płacone jako wsparcie pannom Schumann istnieje poza głównym funduszem, a została uzyskana głównie przez dochód z koncertu danego przed trzema laty na ten cel przez *Józefa Hofmana.* Wsparcie roczne wypłacane córkom wielkiego kompozytora przez muzyków Amerykańskich wynosi obecnie 3000 fr. szwajcarskich.

Kiedy niedawno temu opowiadano pannom Schumann o tym koncercie — jedna z nich 80 letnia staruszka wyraziła radość z tego powodu, że znalazł się pianista, który grał cały program koncertu z kompozycji jej ojca złożony — bo jak twierdziła „są one tak trudne na fortepian że obecnie mało podobno są grywane“... Jakże zdala od życia współczesnego żyją córki autora: „Karnawału“...

Ameryka. Połowę koncertów symfonicznych Filharmonji w Nowym-Jorku będzie prowadził Mengelberg, drugą połowę Toscanini i Furtwängler.

Musical Fund Society, najstarsze stowarzyszenie Filadelji ogłasza konkurs na trzy najlepsze

utwory *kameralne*. W konkursie mogą wziąć udział kompozytorowie całego świata. Pierwsza nagroda wynosi 5 tys. dol., druga 3 tys., trzecia 2 tys. Należy nadsyłać utwory na 3 do 6 instrumentów. Mogą być z fortepianem, lecz śpiew wyłączony. Jeden kompozytor może nadesłać więcej utworów, również jednemu kompozytorowi mogą być przyznane kilka nagród. Ostateczny termin 31 grudnia 1927.

Edgar Varese jest dzisiaj może najwybitniejszym kompozytorem amerykańskim. Jego dzieła orkiestrowe (których napisał 11) noszą na sobie cechy wybitnej indywidualności kroczącej własnemi, nowemi drogami. Wykonanie najnowszej jego rzeczy „Intégralls" było sensacją. Pisze przeważnie na niewielką orkiestrę, której skład wskazuje na to, że instrumenty traktuje bardzo samodzielnie i indywidualnie. Dzieła jego znajdują znakomitego odtwórcę i propagatora w osobie *Leopolda Stokowskiego,* świetnego kapelmistrza i kierownika filharmonji w Filadelfji.

Lipsk. Podczas kongresu muzykologicznego powołano do życia *sekcję wydawniczą starej muzyki*, jako autonomiczną część Deutsche Musikgesellschaft. Ma ona stanowić dalszy ciąg publikacyj Roberta Eitnera. Pierwszą publikacją ma być zbiorowe wykonanie wielogłosowych kompozycyj *Guillaume'a de Machault.*

Następca Nikisza w lipskim Gewand-hauzie *Wilhelm Furtwängler,* który w bardzo szybkim tempie podbił świat i w sławie przewyższa może swego wielkiego poprzednika, nie chce się zobowiązać do dyrygowania tradycyjną liczbą 22 koncertów w sezonie, zabrałoby mu to bowiem za dużo czasu, którego potrzebuje do objechania z koncertami Ameryki i Europy. W Lipsku dyrygować ma tylko 20 koncertami i to prawdopodobnie nie obejdzie się bez zastępstwa. Na zastępcę przewidziany jest kapelmistrz opery drezdeńskiej Fritz Busch.

Międzynarodowe Tow. Muzyki Współczesnej rozwija we wszystkich znaczniejszych środowiskach kulturalnych Europy bardzo ożywioną działalność W Polsce, chociaż ono istnieje nie daje jednakże o sobie żadnego znaku życia.

Rosja. Petersburska Filharmonja Państwowa da w nadchodzącym sezonie 16 koncertów symfonicznych pod kierunkiem różnych zagranicznych kapelmistrzów (Klemperer 6 konc., Adendroth 4, Kleiber 3 itd.) Na solistów pomiędzy innymi zaproszono również Strawińskiego, (który zaproszenia nieprzyjął) i Prokofiewa. Znany niemiecki organista Straube również da kilka wieczorów organowych. Opeza wystawi szereg dzieł Wagnera w nowej inscenizacji. Z nowych rewolucyjnych oper pójdą dwie opery: „Bunt Pugaczowa" — Paszczenki i „Powstanie Dekabrystów" (1825) — Szaporina. „Miłość do trzech pomarańczy" Prokofiewa ma być również wystawiona. Operę Schreckera (dyr. berlińskiej Akad. Muz.) p. t. „Der ferne Klang" wystawiła z przepychem scena petersburska. Opera została dobrze przyjęta.

Filharmonja moskiewska rozszerza swą działalność ze 100 koncertów na 225 (koncerty orkiestrowe, chórowe, kameralne).

Kronika chóralna.

Polski zjazd śpiewaczy w Gdańsku odbył się 12 września.

„Harmonja" poznańska wykonała 13 b. m. nowy utwór Feliksa Nowowiejskiego p. t. „Testament Bolesława Chrobrego". Utwór ten napisany jest na chóry orkiestrę, organy i deklamację do słów Edwarda Ligockiego i był wykonany pierwszy raz na uroczystem otwarciu nowego mostu Bolesława Chrobrego w Poznaniu w obecności Prezydenta Rzeczypospolitej.

„Echo" krakowskie objechało podczas lata z koncertami szereg miejscowości kuracyjnych w Polsce.

* * *

Psalm XLVI, poważne dzieło znanego współczesnego kompozytora francuskiego Florent Schmidt'a wykonano z dużem powodzeniem w Paryżu.

„L'Orfeo Catala" z Barcelony, jeden z najpiękniejszych chórów świata został przez rząd hiszpański zawieszony w swej działalności za przekroczenie ustawy, która określa ściśle działalność chóru w zakresie artystycznym. Na jednym z koncertów chór ten, złożony wyłącznie z Katalończyków zaśpiewał jakąś narodową pieśń katalońską, w czem się dopatrzono tendencyj politycznych i separatystycznych i chór zawieszono w działalności. Zakaz ten nie przetrwa długo, spotkał się bowiem z ostrą krytyką i protestami społeczeństwa.

Szwajcarja. Zurychski „Lehrergesangverein" przygotowuje *Weihnachtsoratorium* Ernsta Kunza, popularnego i cenionego na zachodzie (Szwajcarja, Niemcy, Skan-

dynawja) kompozytora chóralnego. Najnowszem dziełem Kunza jest „Ahettens letzte Tag“ na chóry i orkiestrę. W ciągu lata panował bardzo ożywiony ruch pomiędzy kantonalnemi związkami śpiewaczemi Szwajcarji. Częste zjazdy, których programy nawet w najmniejszych i najbardziej oddalonych miejscowościach nosiły charakter poważnych, dobrze przemyślanych i przeprowadzonych festivali muzycznych, świadczy o dobrym poziomie, na którym się znajduje sprawa śpiewacza w Szwajcarji.

Niemcy. Latem odbył się w Dreznie zjazd saskiego związku śpiewaczego. W zjeździe wzięło udział 12 tysięcy ludzi. Śpiewano prawie wyłącznie pieśni saskich kompozytorów, z których wyróżniał się najwięcej Friedrich H e g a r. Prasa podkreśla wielkie narodowe znaczenie podobnych zjazdów. Zjazd odbył się w specjalnie na ten cel przez miasto wybudowanej hali na 30 tys. osób.

Singakademie w Dreznie (założona przez Roberta Schumanna w r. 1848, jako Robert Schumannsche Singakademie) zmienia dyrygenta. Zamiast Knölla będzie Mörike kapelmistrz Filharmonji drezd. W październiku wystawiają „Requiem“ Mozarta.

Ameryka. Związek śpiewacki Austrjaków w Ameryce buduje w Nowym Jorku własny dom śpiewacki. Kiedyż my to samo uczynimy?! A potrzeba jest wielka.

P I S M A.

M u z y k a i ś p i e w. Kraków. sierpień *A. Buczko:* „Musica sacra“. *H. Gralski*: Psychopatologja krytyczności (O polską krytykę w Polsce). *H. P.*: Padre Bernardino Rizzi (Krótka notatka biograficzna o tym na gruncie krakowskim znanym i ruchliwym kompozytorze-franciszkaninie) *Gralski*: Muzyka i śpiew za granicą. Nowe wydawnictwa Dział związku nauczycieli śpiewu i muzyki. *Kochanowski*: Psalmy XLVII i XLVII (tekst). *Gomółka*: Psalmy (śpiew) Pieśni lud. układ *Garbusińskiego*. *Miłek*: pieśń solowa z fort.

W i a d o m o ś c i M u z y c z n e. Warszawa No. 4: *E Wrocki*: Chwila przełomowa dla rozwoju muzyki polskiej (pierwsze stowarzyszenie kompozytorów polskich). *L Różycki*: Martyrologja muzyków polskich. *A Kwiatkowski.* Muzyka i śpiew kościelny w świetle prawa kanonicznego (d. c.) *P. Surzyński*: Muzyka, śpiew i utrzymanie muzyków kościelnych w naszych kościołach (dok.) *A Borawski.* Dzwon we wszechświecie (d. c.) *Dr. Miller*: Jan Dawid Holland i Antoni Arunet Woroniec jako pierwsi twórcy podręcznika teorji muzyki w języku polskim. *E. Wrocki*: Nekropol muzyczny — Powązki w Warszawie. (o pozostałych grobach muzyków, z fotografjami pomników.) Kronika. Dział organizacyjno - zawodowy.

F e u i l l e t s d e P é d a g o g i e M u s i c a l e (Schweizerische Musikpädag. Blätter) Zurych No. 15. *E. H.*: Nur für Erwachsene. A travers journaux et revues. Drobne wiad. No. 16. Schweiz. Musik-pädag. Verband. Unsymetrischer Orgelspieltisch. *Fornerod.* Style moderne et modern style. Drobne wiad. No. 17. Schweiz. Musikpädag. Verband. Eine Gedächtnisstütze A travers journaux et revues. Drobne wiad.

S i g n a l e. Berlin No. 33. *Bloetz*: Die Bayreuther Festspiele 1925. Korespondencje i drobne wiad. No 34. *Keyvel*: Zur Einführung in die Konzert Saison 1925—26 Nachdenkliches aus dem Münchner Musikleben.

M e l o s. Berlin No. 10 (Numer poświęcony muzyce rosyjskiej). *L. Sabanejeff*: Skrjabin. *B. Schloezer*: Igor Strawinsky und Serge Prokofjeff. *Sabanejeff*: Die Musik in Russland seit 1914. (d. c.) *R. Engel*: Die Musik bei den russischen Emigranten. *A. Nissen*: Gedanken über den Vergleich zwischen Musik und Architektur. No. 11. *S Günther*: Formprobleme neuerer Instrumentalmusik *H H. Stuckenschmidt*: Zwölftöne-Musik. *H. Erpf*: Grundfragen der neueren Instrumentation. *R. Schäfke*: Vom Liedschaffen der Gegenwart. *H. Strobel*: Neue Kammermusik von Hindemith.

M u s i k b l ä t t e r d e s A n b r u c h. Juni-Juli Heft *Bekker*: Tonkünstlerfeste. *S. Strasser*: Wer ist deutscher Komponist. *P. Stefan*: Prag. *Reuss*: Der Opernwinter von Heinrich XIV. Sprawozdania i drobne wiad.

Z e i t s c h r i f t f ü r M u s i k. Lipsk. Lipiec—Sierpień. *Heuss:* Heutige Strömungen in der deutschen Musik (z powodu festivalu w Kilonji). *Scham W*: Reformen des Preuss. Minister. für Wissensch. Kunst und Volksbildung *Hirschberg L*: Goethes Singspiele in der Klassischen Musik. *Klengel J.*: Zur der neuen Brahms-Büste von Leistner. *Heuss A.*. Musik und Musikwissenschaft (z powodu Kongresu muzykologicznego w Lipsku). *Willmann P.*: Stadtpfeifereien und Musikunterricht. *Költrsch M.*: Das neue Volkslied (o współczesnych „szlagerach“ piosenkowych. *Wiesengrund Adorno*: über einige Werke von Béla Bartók. *Heinrich A.*: Arthur Egidi. *Wolf C. A.*: Ein unbekanter Empfehlungsbrief R. Schumanns. *Heuss A.*; Das Leipziger Händelfest. *Heinitz W.*: Vergleichende Musikwissenschaft. *Reinecke W.*: Sang Caruso nach typisch italienischer Methode? *Frey M.*: Zur Taktstrichfrage. (dok.). Korespondencje. Drobne wiadomości

M é n e s t r e l. Paryż No. 34. *Landormy P.*: Darius Milhaud. *Bertrand P.*: Au Théâtre du Jorat. *Collet H.* La Musique Espagnole. Korespond., drobne wiad. No 35. *Landormy C.*: Darius Milhaud (dok.) *P. De L.*: Art et Publicité. *Collet P.*: La Musique espagnole. Korespond., drobne wiad.

L e c o u r r i e r M u s i c a l. Paryż, lipiec. *Chantavoine J.*: La vie interieure de Robert Schumann. *Aime H.*: Sunt verba rerum. Korespond., drobne wiad.

L e M o n d e M u s i c a l. Paryż. No 11—12 *D'Indy V.*: Le virtuose. *Obley A.*: Musique et Cinéma. *Woollett H.*: Cèsar Franck. *Fleury L.*: Souvenir d'un flûtiste. Korespond. drobne wiad. No 13—14. *Thieffry J.*: Visages dans la Pènombre — Franz Liszt *Pincherle M.*: Une visite à Sevcik. Erik Satie. Koresp., drobne wiad.

S c h w e i z e r i s c h e M u s i k z e i t u n g. Zurych No. 18. Die XXVI Tagung des Schweiz. Tonkünstlervereines. (dok.) *Schwabe*: Das deutsche Tonkünstlerfest in Kiel. Vom II Orchesterfest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik (dok.) *J. H. n.*: Händel-Fest und musikwissenschaftlicher Kongress in Leipzig. Koresp. drobne wiad. No 19. *J. H. n.*: Händel-Fest und musikschaftlicher Kongress in

Leipzig (dok.) *Unger M.*: Das dreizehnte deutsche Bachfest in Essen. Koresp., drobne wiad.

Musica Divina. Klosterneuburg bei Wien No 2 *Moissl*: Verjüngung und Aufstieg. *Lobmann H.*: Musikwissenschaftlischer Kongress und Händelfest in Leipzig. *Müller H.*: Zur Editionstechnik bei Musikwerken der klassischen Vokalperiode. *Kurthen W.*: Liszt und Bruckner als Messenkomponisten. *Weizsenbäck A.*: Was bedeutet die lithurgische Bewegung für die Kirchenmusik. *Moissl R.*: Pilgerreise nach St. Florian. *Wöss J. W.* Erwiderung auf: „Anton Bruckners Scherzo aus der nachgelassenen Symphonie in Dmoll". *Raskin A.*: Max-Reger-Fest in Saarbrücken. *Hart H.*: Ein österreichischer Veteran der Kirchenmusik. Drobne wiad. ‚Dodatek muz. Kilka śpiewów liturg. na chór mieszany.

Z muzycznych anegdot.

Jeden z Stanów Ameryki północnej: New-Jersey słynne z ogromnej ilości komarów. Oto jakie z tej okazji zdarzenie spotkało młodego pianistę, który rozpoczynając swoje koncerty po raz pierwszy w mieście New-Jersey wystąpił. Jak zwykle z tremą przed nieznaną sobie publicznością wychodzi on na estradę i zasiada do fotrepianu; słysząc z wielkiem wewnętrznem zadowoleniem oklaski kłania się z wdzięcznym uśmiechem i zabiera się do uderzenia pierwszego akordu — oklaski nie ustają i kłania się raz jeszcze — oklaski nie ustają; przekonany że imię jego zasłynęło już dzięki reklamie ponawia szereg ukłonów z miną coraz bardziej zadowoloną. Jeszcze chwila a w drzwiach za estradą ukazuje się gniewna twarz impressarja. „Czemu pan nie zaczyna?" krzyczy impressarjo nie mogąc pohamować gniewu w głosie; „Bo mnie ciągle oklaskują" odpowiada tryumfalnie pianista; „Ale do wszystkich djabłów — oni przecież komary zabijają a nie dla pana klaszczą"... woła przedsiębiorca... Można sobie wyobrazić uczucia koncertanta. —

Psychologja drugiego flecisty.

Jeden z kapelmistrzów dyrygując koncertem symfonicznym w mniejszym niemieckim mieście zadał sobie dużo trudu aby przejrzeć wszystkie głosy orkiestrowe utworu który, miał nazajutrz próbować. W głosie drugiego fletu znajduje nad paru nutkami po kilkudziesięciu taktach pauz uwagę: „Grać tylko wtedy gdy Nikisch dyryguje".

Zjednoczenie polskich Związków Spiewaczych.

(Pod tą rubryką umieszczamy wiadomości z działalności Związków i Kół śpiewaczych. Komunikaty należy nadesłać pod adresem „Przeglądu Muzycznego" do biura Związku Wielkopolskiego, Poznań ul. Półwiejska 35.

Redakcja.

W niedzielę 18 października b. r. odbędzie się w Warszawie **Zjazd Delegatów Związkowych**, celem ukonstytuowania się Władz „Zjednoczenia".

Porządek obrad:

1. Zagajenie i wybór prezydjum.
2. Odczytanie protokułu.
3. Sprawozdanie Komitetu Organizacyjnego.
4. Wybory do Władzy Zjednoczenia.
5. Wnioski i zapytania.
6. Zamknięcie Zjazdu.

N. B. Przed obradami odprawi się uroczyste nabożeństwo w kościele O. O. Jezuitów o godz. 9,45 rano.

Każdy Związek ma prawo na każdy tysiąc członków wysłać 1 delegata i obowiązkowo dyrygenta związkowego.

Podając powyższe do wiadomości naszych Związków — spodziewać się należy, że wszystkie Związki wyszlą swych przedstawicieli.

Komitet.

Związek Wielkopolski.

Składkę za rok 1925 zapł.: Łekno 15. Czempin 30, Gniezno (Chór Farny resztę) 26,50, Poznań-Arion 51. Halka ½ roku 64. Kórnik 24 zł.

razem dotąd 99 Kół.

A więc jeszcze daleko nie połowa. Dokąd zdążamy? Zaległości za „Przegląd“ wynoszą przeszło 5,000 zł.

Odbyło się 19 Zjazdów, z tych dopiero 3 nadesłały obrachunek (ostatnio Okręg 20-ty Nakło 102,31 zł.).

Stan kasy Związku na dniu 1 września 230 zł.

Brak zrozumienia potrzeby punktualnego regulowania zaległości — hamuje i utrudnia wszelkie poczynania Związku.

W imię dobrej i szlachetnej sprawy wzywamy do spiesznego regulowania zaległości — inaczej przyjdzie nam chyba czynność Związku zawiesić. **Zarząd Główny.**

Z życia Kół.

Z okazji Wystawy Przemysłowej zaprosił Komitet wystawowy do urządzenia popisów śpiewaczych. Udział brały Koła śpiewacze: Ostrów (Tow. Śpiewu i „Moniuszko“), Lutnia Pleszew, Dzwon Ostrzeszów, Gołuchów, Kotlin, Sławcszew i Wilkowyja. Wyróżniły się: Lutnia Pleszew i oba Koła z Ostrowa.

Sędziowali: ks. Kasior, J. Soja i J. Bendlewicz.

NASZE ZJAZDY!

Zjazd Okręgu 10 w Jaraczewie 2 sierpnia 1925.

Pierwszy Zjazd nowo utworzonego Okręgu 10-go wypadł dość dobrze. Niestety publiczność nie dopisała; oprócz miejscowego burmistrza, przedstawicieli Władz nie było. Organizacja dobra — choć mało reklamy co przy większych urządzeniach jak Zjazdy jest koniecznem. Chóry ogólne dobrze przygotowane — popisy kół wykazywały znaczny postęp. Podpadał ładnemi głosami sumiennie przygotowany chór wieśniaczy z Domachowa.

W y n i k :

	chór męski	mieszany	żeński
Krobia	—	$29\frac{2}{3}$	25 p.
Gostyń	27	2[illegible]$\frac{2}{3}$	$25\frac{2}{3}$,,
Pogorzela	—	$25\frac{2}{3}$	— ,,
Domachowo	—	21	— ,,
Jaraczew	$19\frac{1}{3}$	$20\frac{2}{3}$	— ,,
Piaski	—	$20\frac{1}{3}$	$20\frac{1}{3}$,,
Borek	—	$20\frac{1}{3}$	— ,,
Łowencice	—	$18\frac{1}{3}$	— ,,

Sędziowie: L. Kunz, ks. Czerwiński, Alankiewicz.

Zjazd Okręgu 15-go w Międzychodzie 2 sierpnia 1925.

Pierwszy Zjazd nowo utworzonego Okręgu 15-go odbył się w pogranicznym Międzychodzie — a zmienił się on w piękną manifestację narodową. Po mszy św. odprawionej przez ks. Ogrodowskiego witał serdecznie drużyny znany Przyjaciel sprawy śpiewaczej ks. Skąpski. Zjazd ten zaliczyć należy do lepszych tegorocznych Zjazdów. — Chóry tak popisowe jak ogólne dobrze przygotowane — podpadały miłe chóry wieśniacze.

Udział publiczności, duchowieństwa i inteligencji bardzo znaczny. (Dużo gości z Pniew i Lwówka). Władza (starosta, burmistrz) reprezentowali zastępcy; czy nie właściwiej by było gdyby Panowie Ci byli osobiście?

W y n i k p o p i s ó w :

	chór męski	mieszany	żeński
Lwówek	$23\frac{2}{3}$	25	22 p.
Kwilcz	—	$24\frac{1}{3}$	— ,,
Pniewy	$23\frac{1}{3}$	24	— ,,
Międzychód	$24\frac{2}{3}$	23	23 ,,
Duszniki	$20\frac{1}{3}$	$22\frac{1}{3}$	— ,,
Brody	—	22	— ,,
Pakosław	—	$21\frac{2}{3}$	— ,,
Kamionna	—	$19\frac{1}{3}$	— ,,

Sędziowie: K. Bojarski, Ulkowski, Wastak, kapelmistrz.

Zjazd Okręgn 4-go w Środzie 9 sierpnia 1925.

Zjazd 4-go Okręgu w prastarej Środzie odbył się z wielką okazałością. Miasto pięknie udekorowane — udział publiczności ogromny — byli

i przedstawiciele władzy, duchowieństwo i inteligencja. Orkiestra nieszczególna!

Uroczystą mszę św. odprawił ks. pr. Meissner — który też wygłosił odpowiednie do uroczystostości kazanie.

Chóry ogólne słabo przygotowane — za to chóry popisowe lepsze. Oprócz kół do Okręgu należących brało jedno z poznańskich kół czynny udział — lecz zaszczytu Poznaniowi nie przyniosło.

W y n i k p o p i s ó w :

	chóry męskie	mieszane	żeńskie	
Środa	18	$22^{2}/_{3}$	16	p.
Zaniemyśl	—	$20^{2}/_{3}$	—	„
Miłosław	$19^{2}/_{3}$	19	$19^{1}/_{3}$	„
Kórnik	12	19	$18^{1}/_{3}$	„
Nowemiasto	—	19	—	„
Kleszczewo	—	$17^{1}/_{3}$	$22^{1}/_{3}$	„
Śnieciska	—	$16^{1}/_{3}$	—	„

Sędziowie: St. Kwaśnik, J. Maliszewski, Mizgajski.

Zjazd Okręgu 17-go w Janówcu 9 sierpnia 1925.

Zupełnie szłusznie postąpił zarząd Okręgu uchwalając Zjazd do Janówca — raz, że srebrny jubileusz „Harmonji" miejscowej a powtóre Janówiec otoczony kolonistami niemcami sam jeszcze nie pozbył się pokostu niemieckiego. To też Zjazd ten był prawdziwą manifestacją polską — pięknie przybrane miasteczko robiło miłe wrażenie — choć Zjazd sam do słabych zaliczyć trzeba. Chór ogólny odśpiewał tylko 1 pieśń „Po nieszporach" przy akompanjamencie 10 muzyków...

Ale o tem osobno!

W y n i k p o p i s ó w :

	chór męski	mieszany
Żnin (św. Cecylja)		26,3
Damasławek		26
Gąsawa		22,7
Janówiec (Lutnia)		22,3
Żnin (Koło)		21
Janówiec Harmonja	22,7	—
Wągrówiec		19
Skoki		18,3
Łękno		16,7
Szamocin		15,7

Sędziowie: J. Kaczmarek, W. Guziński, F. Ruciński.

Zjazd Okręgu 11-go w Czempiniu 16 sierpnia 1925.

Pod protektoratem starosty p. Cegiełki z Kościana odbył się Zjazd Okręgowy w Czempiniu. Publiczność dopisała — Chóry ogólne przygotowane sumiennie — popisy Kół wykazują postęp. Z wieśniaczych Kół wybił się na czoło Rogalinek, imponując licznym chórem i ładną „robotą".

W y n i k p o p i s ó w :

	chór męski	mieszany	żeński	
Kościan Arion	29	—	—	p.
Rogalinek	—	26	—	„
Kościan Moniuszko	—	$22^{1}/_{3}$	$21^{2}/_{3}$	„
Czempin	—	$20^{2}/_{3}$	—	„
Krzywiń	—	$19^{2}/_{3}$	—	„
Czarków Nacław	—	$19^{2}/_{3}$	—	„
Śrem	$18^{2}/_{3}$	19	18	„
Śmigiel	—	$18^{2}/_{3}$	18	„
Kiełczewo	—	18	—	„

Sędziowie: L. Kunz, J. Maliszewski, E. Piotrowski.

Zjazd Okręgu 8-go w Dobrzycy 16 sierpnia 1925.

W prześlicznym parku P. P. Czarneckich w Dobrzycy odbył się przy pięknej pogodzie Zjazd Okręgu 8-go. Udział publiczności liczny — chóry ogólne nie zrobiły wrażenia; polonez A dur Chopina w przeróbce Minchejmera wypadł fatalnie. Orkiestra zawiodła zupełnie; czas doprawdy przestać z tem „towarzyszeniem" orkiestrowem. Popisy Kół na ogół zadawalniające — wyróżnił się chlubnie Krotoszyn — dalej „niemieckie" Zduny, a z wieśniaczych Kobierno.

W y n i k p o p i s ó w :

	chór męski	mieszany	żeński	
Krotoszyn	$30^{4}/_{5}$	$30^{2}/_{5}$	$28^{3}/_{5}$	p.
Zduny	—	26	—	„
Kobylin	$11^{4}/_{5}$	$22^{3}/_{5}$	$27^{4}/_{5}$	„
Kobierno	$17^{2}/_{5}$	$21^{2}/_{5}$	$24^{4}/_{5}$	„
Dobrzyca	$20^{4}/_{5}$	$20^{4}/_{5}$	—	„
Rozdrażew	$18^{2}/_{5}$	$20^{2}/_{5}$	$19^{2}/_{5}$	„
Sulmierzyce	$17^{2}/_{5}$	$18^{4}/_{5}$	—	„
Grembów	$14^{1}/_{5}$	$17^{1}/_{5}$	—	„
Z poza Okręgu:				
Kotlin	$20^{2}/_{5}$	—	—	„

Sędziowie: Barwicki, Ks. Kasior, Damnamd, Dr. Błażejczyk, Dr. Budzyński.

Zjazd Okręgu 20-go w Nakle 9 sierpnia 1925.

Zjazd Okręgu 20-go w Nakle (do niedawna jeszcze zupełnie niemieckiem) zaliczyć można do lepszych z tegorocznych.

Dzięki szlachetnemu poparciu Kół z Okręgu 21 (Bydgoszcz 5 Kół i Solec) był to dzień nietylko „Pieśni", lecz prawdziwy „Dzień polski". Chóry ogólne przygotowane sumiennie, popisy na ogół robiły bardzo dodatnie wrażenie.

Z wieśniaczych Kół wyróżniał się chór z Polanowa — choć i słabsze chóry z Paterka i Sadek zdradzały zainteresowanie i potrzebę pielęgnowania „Pieśni".

Wynik popisów:

	chór męski	mieszany	żeński	
Wyrzysk	—	22²/₃	—	p.
Miasteczko	22	—	—	„
Nakło	—	19¹/₃	21¹/₃	„
Polanowo	—	21	—	„
Kcynia	12²/₃	16¹/₃	—	„
Sadki	—	14¹/₃	15	„
Paterek	—	14²/₃	—	„
Z poza Okręgu:				
Bydgoszcz Harmonia	21	24	—	„
„ Halka	23¹/₃	—	—	„
„ Dzwon	—	23¹/₃	—	„
„ Drukarze	21¹/₃	—	—	„
„ Lira	19	20	—	„
Solec	—	18¹/₃	—	„

Sędziowie: Barwicki, Urbany, Poklękowski.

Zjazd Okręgu 16-go w Chodzieży 16 sierpnia 1925.

Mimo, że tylko 6 Kół brało udział — zaliczyć trzeba Zjazd Okręgu 16-go do najlepszych z tegorocznych. Zauważyć się dała nieobecność starego Koła z Czarnkowa — które 3-ci rok z rzędu usuwa się od Zjazdów. Chóry ogólne na ogół słabe i licho przygotowane — za to popisy Kół wspaniałe. Obok znanych pracowitych Kół Połajewa, Lubasza i Rogoźna wysunęła się na czoło Chodzież. Znakomity zespół Halki z Chodzieży z dzielnym dyrygentem p. Behrendtem rokuje jak najlepsze nadzieje na przyszłość.

Wynik popisów:

	Chór męski	mieszany	
Chodzież	28²/₃	30⅓	p.
Lubasz	—	26²/₃	p.
Połajewo	22	23	p.
Rogoźno	25²/₃	22⅓	p.
Budzyń	13⅓	17	p.
Ryczywół	—	15²/₃	p.

Sędziowie: S. Kwaśnik, ks. Kurpisz, Dr. Jerzykowski.

Chodzież. Pracowita „Halka" z dzielnym dyrygentem swym druhem Behrendtem doznała niemałego wyróżnienia, bo popisując się z okazji bytności p. Prezydenta Wojciechowskiego w Chodzieży — zyskała uznanie p. Prezydenta do tego stopnia, że p. Prezydent nietylko osobiście dziękował, lecz życzył sobie powtórzenia odśpiewanej pieśni.

Niechaj to będzie uznaniem i zachętą do dalszej wytrwałej pracy — a dla innych Kół dowodem, że i na prowincji może się „chór" wybić ponad przeciętny poziom.

Kwieciszewo pod Mogilnem. 23 sierpnia obchodziło Koło poświęcenie sztandaru z udziałem Kół z Mogilna i Gębic. Szkoda, że deszcz, który cały dzień padał — psuł serdeczny nastrój pomiędzy uczestnikami.

Podczas mszy św. odśpiewał chór miejscowego Koła poprawnie mszę „Bogu Rodzica" Nowowiejskiego a z licznych przemówień zasługuje na wzmiankę przemówienie p. B. ziemianina z Okolicy.

Popisy Halki z Mogilna i miejscowego Koła mogły zadowolić i wybredniejsze nawet ucho. Kwieciszewo posiada ładnie i mile brzmiący chór — jaki się rzadko na wsi słyszy.

Szczęść Boże nadal. **B.**

Bydgoszcz. Podczas Zjazdu Okręgowego 5. 7. b. r. śpiewało „Sieradzkie wesele" Moniuszko — Bydgoszcz — a Lutnia Włocławek „Dwie dole" — Lachmana — co niniejszem chętnie prostujemy. **Red. Przed.**

Zjazd Okręgu 5-go w Gdyni 28 czerwca 1925.

Zjazd Okręgu 5-go Kaszubskiego odbył się dnia 28 czerwca w Gdyni, w którym wzięły udział 8 kół tegoż okręgu, oraz 2 chóry okręgu gdańskiego.

Wynik popisów:

Moniuszko Gdańska	94	pkt.
Moniuszko Puck	79	„
Lutnia Skarczewy	77	„
Halka Kościerzyna	76	„
Lutnia Wejherowo	74	„
Harmonja Sidlice	68	„
Lutnia Kartuzy	66	„
Halka Kolibki	57	„
Harfa Chylonja	48	„
Harmonja Wejherowo	45	„

Maksimum wynosi 105 punktów. Sędziowie: ks. patron Lewandowski, A. Szymański i St. Kantrzonka. Gości około 2000. Podczas Mszy św. śpiewała „Lutnia“ z Skarczew.

Związek Pomorski.

W bieżącym roku odbyły się 3 Zjazdy okręgowe — lecz nie odebraliśmy ani jednego choćby krótkiego sprawozdania. Nie bardzo to chlubnie świadczy o czynnościach tamtejszych Zarządów okręgowych.

Związek Mazowiecki.

Łódź. Chór polski przy kościele św. Krzyża w Łodzi mocą uchwały Walnego Zebrania (8. 3. b. .r) przyjął nazwę

Towarzystwo Śpiewacze „Echo".

Prezesem jest p. Fr. Feja, sekr. J. Feja i J. Chorążek, dyrygent p. B. Chłodziński.

Towarzystwo obchodzi w przyszłym roku 50-letni jubileusz istnienia.

Wilno. Lutnia tutejsza obchodzi 20-letni jubileusz istnienia swego.

Red. Przeglądu.

Z WYCHODŹCTWA.

Sprawozdanie z II Zjazdu Kół okręgu I Związku Kół Śpiewaczych na Westfalję, Nadrenję i s. pr.

II Zjazd Kół okręgu I Związku Kół Śpiewaczych na Westfalję, Nadrenję i s. pr. odbył się dnia 26 lipca 1925 r. w Recklinghausen-Süd, przy udziale 20 Kół z ogólną liczbą 1000 śpiewaczek i śpiewaków, które występowały w popisach o nagrodę wędrowną w postaci puharu srebrnego, ofiarowanego przez konsula R. P. dr. Adama Lisiewicza i wice-konsula p. Lechowskiego.

O godzinie 4 po południu zagaił druh prezes okręgowy Fr. Smektała II Zjazd, hasłem „Cześć Polskiej Pieśni" i po krótkiem przemówieniu okolicznościowem przywitał przybyłych gości.

Koło śpiewu „Fiołek" wykonało pieśń powitalną, po której rozpoczęły się popisy kół.

O puhar wędrowny występowały ponownie w myśl ofiarodawców pierwsze 5 Kół z największą ilością punktów.

Koło śpiewu „Halka" Castrop zdobyło puhar wędrowny i jest mistrzem okręgowym na rok 1925.

Koło śpiewu „Fiołek" Recklinghausen-Süd, otrzymało II nagrodę.

Postęp w śpiewie od ostatniego zjazdu z roku 1924, który się odbył w Marten do roku bieżącego był nadzwyczajny.

Przy końcu przemówili jeszcze druh prezes Związku Kół Śpiewaczych p. Przybylski składając najszczersze życzenia pomyślnej pracy i poseł na Sejm p. M. Milczyński, który wyraził swe zadowolenie z tak wspaniałego Zjazdu i z tego, że zawieźć będzie mógł do kraju pozdrowienia śpiewaków westfalsko-nadreńskich, za co publiczność podziękowała hucznem brawem.

Nadmienić nam wypada że mimo wszelkich szykan i gróźb ze strony hakatystów niemieckich, Zjazd udał się świetnie i porządek panował nadzwyczajny, do czego bardzo wiele przyczyniło się koło miejscowe „Fiołek".

Wynik popisów:

	Koło	Miejscowość	Pkt.	Za pieśń
1.	„Halka"	Castrop	111	Wiązanka
2	„Głos Leśny"	Recklinghausen-Süd	111	Najpierwsza pieśń
3.	„Fiołek" (chór męski	Recklinghausen-Süd	109½	Rozpleciony warkocz
4.	„Cecylja"	Herne	105	Orły
5.	„Lutnia"	Gelsenkirchen	105	Od dworu do dworu
6.	„Sienkinwicz"	Bochum-Hamme	103½	Wieniec pieśni
7.	„Lutnia kośc."	Röhlinghausen	96	Wiązanka
8.	„Dzwon Zygmunta	Hamburg-Barop	96	Ostatnia róża
9.	„Zofja"	Sodingen	91½	Manifest ludu
10.	„Kochanowski"	Eickel	91½	Wisła
11.	„Moniuszko"	Gelsenkirchen-Hüllen	91½	Wiosna
12.	„Dembiński" (chór mieszany)	Dortmund	90	Sielanka
13.	„Chopin"	Recklinghausen-Gr.	85½	Dzwony
14.	„Kościuszko"	Wanne-zachód	79½	Gondoliera
15.	„Wanda"	Eickel	75	Ostrzeżenie

16. „Wanda“	Horde	75	Maj
17. „Harfa“	Wanne	70½	Szła liseczka drugą
18. „Dembiński“ (chór męski)	Dortmund	69	O ziemio ojców
19. „Echo Majowe“	Kirchlinde	63	Z sierocych dum
20. „Halka“	Bochum	63	Wędrówka

Drugi występ:

1. „Halka“	Castrop	112½	Wiązanka
2. „Fiołek“	Recklinghausen-Süd	111	Rozpleciony warkocz
3. „Głos Leśny“	Recklinghausen-Süd	109½	Najpierwsza pieśń
4. „Cecylja“	Herne	106	Orły
5. „Lutniy“	Gelsenkirchen	105	Od dworu do dworcu

Sędziowie: Peters, Kosteński, Słowik.

Za Zarząd okręgu I.
Edmund Różycki,
sekretarz.

Errata

No. 15-16 Przeglądu obfituje w fatalne „wakacyjne“ błędy, które niżej prostujemy.

str.	szpalta	wiersz z góry	jest	ma być
13	lewa	6	skład	składa
13	„	7	uiszczy	uiszcza
13	prawa	19	aczkolwiek	aczkolwiek
13	„	24	fikcyjne	fikcyjnej
13	„	27	orkiestra operowa	orkiestrą operową
13	lewa	12	osiem	ośmiu
13	„	26	lepszego	nic lepszego
13	„	45	niosą	znają
13	prawa	21	uniemożliwiona	uniemożliwione
17	lewa	20	posta Cag'iami	passacagliami
17	„	23	konwie	kanwie
17	„	31	zadane	na zadane

str.	szplt.	wiersz z góry	jest	ma być
18	lewa	16	czy najmniej	Bynajmniej
18	„	23	małej	mdłej
18	„	43	kadlucji	kadencyj
18	prawa	9	fausbourdonowym	fauxbourodonwym
19	lewa	22	Tosci	Toski
19	„	31	Tosci	Toski

Wspomnienie pośmiertne.

14-go września b. r. zmarł śp. Adam Haremza założyciel i dyrygent Koła Śp. „Moniuszko" II. k(olejarze) w Poznaniu w 38 roku życia. Śp. Adam był poprzednio dyrygentem kilku Kół we Westfalji i Nadrenji. Łagodnego i miłego usposobienia lubiany przez kolegów i druhów zbyt młodo opuścił nas — to też pamięć o Nim nie prędko wygaśnie — a ziemia polska niech mu lekką będzie.

Redakcja Przeglądu.
„Moniuszko" II. (kolejarze) Poznań
Zarząd.

Ś. p. Czesław Buza

zmarł w 43 roku życia. Zmarły był gorliwym członkiem „Lutni“ w Toruniu — pozatem znany był ze swej hojności dla spraw narodowych.

Niech mu ziemia lekką będzie.

Pomorski Zw. Kół Śpiew.

Od Redakcji.

Szanownym Czytelnikom—Druhom, Abonentom dajemy niniejszym Nr. 17/18 (podwójny). Następne numery wychodzić będą znów co 14 dni (t. j. 10 i 20-go w miesiącu).

Załączony rachunek prosimy koniecznie odwrotnie uregulować — inaczej Nr. 19-go i dalszych wysyłać nie będziemy. Zaległości kół wynoszą około 6 000 zł.; dokąd to ma doprowadzić!

Niestety pomiędzy zalegającemi są właśnie koła, które mają pretensje by o nich pisać — lecz przez 3 kwartały zalegają z abonamentem. Czyżby naprawdę ... gospodarka? Jeżeli „Przegląd“ nie ma upaść — lecz przeciwnie rozwijać się i ulepszać — to koniecznie wymagać musimy więcej poczucia obowiązkowości — więcej porządku.

Zarząd Główny — Red. „Przeglądu“.

Za Redakcję i Administrację: K. T. Barwicki, Poznań, Półwiejska 35. — Odbito w drukarni Sp. Akc. „OSTOJA“ w Poznaniu